

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DE BARTLEBY AUX ÉCRIVAINS NÉGATIFS :
UNE APPROCHE DE LA NÉGATION

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
PATRICK TILLARD

OCTOBRE 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

L'usage dans cette circonstance est de remercier chaleureusement son directeur de thèse. J'aimerais que Bertrand Gervais trouve ici beaucoup plus que l'usage de cette convention. Bertrand Gervais fut mon directeur de maîtrise en création littéraire puis de ce doctorat en études littéraires ; ma reconnaissance lui est évidemment acquise. Mais ce sont son humanité, ses qualités de « passeur » de savoirs et d'ouverture intellectuelle que je voudrais souligner. De plus, un climat de compréhension et de bonne humeur n'ayant jamais nui à la qualité de la recherche, ces années de doctorat furent, grâce à Bertrand Gervais, des années de confiance, confiance sans laquelle rien n'aurait été possible.

Après toutes ces années passées à l'UQAM, il me faudrait saluer chaleureusement beaucoup de monde, du personnel administratif aux professeurs et bien sûr aux étudiants croisés, perdus, retrouvés à de nombreuses reprises. Mon salut va à toutes et à tous.

Ma reconnaissance et mon estime vont particulièrement aux professeurs Louise Dupré, René Lapierre, Max Roy et Robert Dion pour la qualité de leur enseignement et bien sûr leurs qualités personnelles.

Enfin je voudrais remercier tout particulièrement Anne Élane Cliche qui m'a permis, entre sourires, efficacité et optimisme, de débiter ces études universitaires à l'UQAM il y maintenant sept ans. Sans cette impulsion, il n'y aurait eu ni maîtrise ni doctorat.

Ce travail de recherche a pu être réalisé grâce au soutien du Fonds Québécois de la Recherche sur la Société et la Culture.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vii
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION».....	1
CHAPITRE I	
LE « BARTLEBY ».....	9
1.1 Le « mal de Teste » de la littérature contemporaine.....	9
1.2 Seuils et ruptures de Bartleby.....	10
1.2.1 Perspectives du récit	10
1.2.2 Melville & Bartleby.....	14
1.2.3 Bartleby le scribe.....	16
1.2.4 Hypothèse sur l'origine du personnage.....	28
1.2.5 La symbolique de Bartleby et la critique littéraire.....	33
1.2.5.1 Bartleby, une formule ?	41
CHAPITRE II	
L'EFFET BARTLEBY.....	50
2.1 Indices et traces des « bartlebys » : les lectures de Vila-Matas.....	50
2.1.1 Enrique Vila-Matas et les enjeux de la littérature.....	51
2.1.2 « Bartleby et compagnie ».....	58
2.1.2.1 Enrique Vila-Matas, un explorateur qui avance.....	61
2.1.3 Structures, méthodes, trame, cohérence.....	73
2.2 Influences et reprises, filiation littéraire, figure.....	82
2.2.1 Un exemple d'utilisation et de réécriture de Bartleby.....	82

2.2.2 Trajets et ajustements de Bartleby.....	95
2.3 Problématiques et travestissements de la figure.....	105
2.3.1 Bartleby: figure ou anti figure ?	105
2.3.2 Bartleby par Bartleby	109
2.3.3 Les discours brouillés de Bartleby.....	121
2.4 L'effet-Bartleby sur la littérature	125
2.5 L'effet-Bartleby est-il une genèse ?	131
CHAPITRE III	
LA SCÈNE LITTÉRAIRE.....	135
3.1 La scène littéraire : condition de l'absence ?	136
3.2 Dévalorisation.....	152
3.3 Littérature et émancipation.....	166
3.4 Littérature et absolu	172
3.5 Un rêve de gloire.....	176
3.6 Étapes de la notion d'écrivain.....	177
3.7 L'écrivain contemporain	182
3.8 Perte de pouvoir et posture promotionnelle.....	187
3.9 L'écrivain contemporain : un personnage contesté	192
CHAPITRE IV	
INCARNER BARTLEBY.....	202
4.1 Des formes de l'absence chez quelques bartlebys.....	202
4.1.1 Les tensions vitales du refus.....	204
4.1.1.1 Vibrations du désaveu.....	204
4.1.1.2 L'authenticité de l'expérience.....	214
4.1.1.3 La métamorphose intime.....	222

4.1.2 Les impulsions de l'absence.....	229
4.1.2.1 Esquiver n'être personne.....	229
4.1.2.2 « Prendre le maquis ».....	244
4.1.2.3 Construire une cabane.....	247
4.1.2.4 Une poésie de l'extinction.....	251
4.1.2.5 « Respirer dans les régions inférieures ».....	257
4.1.3 Les raisons du silence.....	260
4.1.3.1 La décréation.....	260
4.1.3.2 Une pensée de la clandestinité, la conscience de la menace..	264
4.2 Tentative de synthèse.....	272
CHAPITRE V	
UN ÉCRIVAIN NÉGATIF AU TRAVAIL : ROBERT WALSER.....	283
5.1 Un écrivain récalcitrant.....	284
5.2 À propos de Robert Walser : « Toute sortes de choses ».....	287
5.3 En route vers le renoncement.....	295
5.3.1 Les espaces de Robert Walser	298
5.3.2 Murmures de négation.....	301
5.3.3 « Un bruit qu'on n'entend pas ».....	306
5.3.4 Motifs, présence et mouvements.....	309
5.3.5 Digressions et gloses.....	313
5.4 Recherche d'une légitimité.....	317
5.5 La servitude volontaire.....	320
5.6 De Bartleby à Robert Walser.....	324
5.7 Inventivité et culpabilité.....	327
5.8 Le territoire du crayon.....	329
5.8.1 Le secret.....	331
5.8.2. L'espace privé.....	336
5.8.3 L'autoréférentiel : un exil ?	338

5.9 Le commis, la nullité, le zéro.....	342
5.10 Littérature et renoncement.....	345
5.10.1 Robert Walser anti-idéologique ?	345
5.10.2 L'exercice du silence.....	349
5.10.3 La promenade.....	353
5.10.4 Promenade, défection, biographie.....	355
5.10.5 Promenade et langage.....	358
5.11 Le brigand.....	361
5.11.1 L'imaginaire du bandit et du brigand.....	363
5.11.2 Le brigand, une tentative d'unité.....	367
5.12 Reprises et disséminations : deux impacts littéraires de Robert Walser.....	382
5.12.1 Docteur Pasavento.....	382
5.12.2 « Lui pas comme lui ».....	388
5.12.3 Nourrir la mémoire.....	393
CONCLUSION.....	395
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE.....	402

LISTE DES FIGURES

Figure 5.1 Exemple de microgramme de Robert Walser..... 333

Figure 5.2 Exemple de microgramme de Robert Walser..... 336

RÉSUMÉ

L'objet principal de cette thèse est d'étudier les postures du refus de plusieurs écrivains contemporains envers l'écriture, le texte et le livre et leur propension à la négation. Après Rimbaud et Kafka, touchés par des pulsions négatives, des écrivains contemporains ont amplifié leur mal et ont choisi d'être radicalement absents du panthéon littéraire à un moment particulier de leur parcours artistique. De leur négation se dégagent de troublantes formes d'absence et des agraphies irrévocables encore non élucidées par l'histoire de la littérature.

Ces *écrivains négatifs* sont des *bartlebys*, comme les désigne Enrique Vila-Matas dans *Bartleby et compagnie*. La figure de *Bartleby*, issue de la nouvelle de Herman Melville, symbolise une alliance d'oubli, de refus, de parfaite renonciation et d'absence, une attirance vers le néant dont l'expression rejoint celle des écrivains négatifs. En effet, le scribe Bartleby se refuse à écrire. Il répond à chaque sollicitation « *I would prefer not to* » ; il s'emmure peu à peu comme si, par une écriture niée et refusée à la fois, l'univers se dérobaît devant lui jusqu'au néant. Installé dans l'évidence du silence et de la tentation de l'oubli, apathique et indifférent, Bartleby sombre dans le labyrinthe de sa propre négation. Il meurt silencieux à la fin de la nouvelle. Avec ce Bartleby étudié, nous le verrons, par Agamben, Deleuze, Blanchot, etc., s'édifier la pertinence d'un mythe fondateur des écrivains négatifs contemporains.

À partir de la figure de Melville, interprétée comme une réflexion sur l'écriture, notre analyse évalue les raisons de leur congé de la littérature, la qualité de leur silence, la force troublante de leur immobilité, car les *bartlebys* accèdent à une sorte de « vérité » dans la négation de l'écriture. Leur volonté de ne plus écrire est d'autant plus remarquable que les *bartlebys* contemporains sont des écrivains avant tout et non des écrivains ratés. Leurs publications ou leur expérience littéraire leur a valu éloge ou reconnaissance de leurs pairs. Le processus créatif et les stratégies de l'écriture leur sont familiers. Tout comme Bartleby, *ils ont cessé d'écrire* ou ont délaissé, aidés de leur refus et de leur volonté d'absence, les valeurs propres à l'écriture et la littérature leur apparaît comme un repoussoir.

Nous analyserons une partie significative de l'œuvre de l'écrivain catalan Enrique Vila-Matas, qui a permis dans ses ouvrages de suivre les traces des *bartlebys* dans la littérature contemporaine occidentale. Cette exploration nous amènera à considérer un *effet-bartleby* dans cette même littérature contemporaine.

Dans l'approche théorique de notre thèse, nous identifierons tout d'abord la dimension esthétique de ces écrivains du refus, sortes de fantômes de la littérature contemporaine. D'une part, nous cernerons selon quels critères ils prolongent l'ombre du *Bartleby a scrivener* de Melville. D'autre part, nous chercherons comment les *bartlebys* invoquent un imaginaire tourné vers l'inspiration et ayant renoncé aux formes. Nous nous risquerons en premier lieu sur le versant d'une écriture intrinsèquement porteuse d'espérance, puis nous aborderons le manque d'issues constaté par les *bartlebys*, ainsi que le caractère d'échec qu'ils confèrent à l'écriture face à la vie. Nous considérerons ensuite les raisons propres à la littérature dans le mouvement de sa négation. L'histoire littéraire montre en effet la constitution d'un processus interne de dévalorisation qui semble le moteur des thèmes et le ressort narratif de la littérature contemporaine. Cette dévalorisation est porteuse de tensions négatives intenses dont nous analyserons les répercussions sur le renoncement des écrivains négatifs. Corollairement, l'évolution de la fonction d'auteur vers une image et un rôle éloignés dans la représentation met également à mal une certaine éthique de la création en littérature.

Au centre des pulsions négatives, nous entendons distinguer particulièrement les formes

de l'absence propres à plusieurs écrivains négatifs. Elles montrent les ressorts multiples de la négation et se situent au-delà des limites admises de la littérature ; leur expression n'est pas sans implication sur la littérature et nous chercherons dans leur matérialisation l'énigme de l'effacement des écrivains négatifs. Enfin, nous montrerons où s'élaborent leurs modes de confrontation (avec l'écriture, avec soi-même, avec le monde, avec l'institution littéraire, etc.) et comment ils indiquent aussi la nécessité d'une écriture préoccupée de sens afin de remédier à leur propre déchirement. Ce faisant, nous traiterons des carences de l'écriture et des tourments de ces créateurs littéraires.

Nous nous attacherons particulièrement à comprendre les motivations du silence de l'écrivain suisse Robert Walser. Son silence de vingt-trois ans dans un asile, son étonnante spécificité littéraire, son rapport littéraire au vécu, l'utilisation de la glose comme ressort narratif, sa conception littéraire de la promenade, la création de son territoire du crayon et l'écriture dissimulée de ses microgrammes constituent un espace de négation particulièrement riche et stable, une forme novatrice de la clandestinité et du renoncement à la littérature.

Mots-clés: Bartleby - Herman Melville - Enrique Vila-Matas - Robert Walser - écriture - négation - littérature contemporaine - dévalorisation - refus - absence - silence -

INTRODUCTION

*« L'espace d'un éclair, on crut voir
s'entr'ouvrir l'abîme d'indifférente
docilité, de non-résistance sur lequel
vogue, les yeux fermés, la littérature de
ce temps. »*

Julien Gracq, *La littérature à l'estomac*.

Le territoire littéraire contemporain semble toujours aller de soi. Adossé à une vaste entreprise de célébration et même d'autocélébration, la littérature contemporaine fixe pour l'éternité une place, sa place, que rien ne paraît à même de bouleverser. L'espace littéraire est un enclos fermé avec ses logiques de fonctionnement, ses lois et ses esthétiques qui contribuent à resserrer les rangs autour d'un enjeu essentiel : celui de la pure maîtrise d'une présence, par ailleurs questionnée mais rarement maltraitée. Dans ce lieu efficacement délimité le pire est inconcevable : la littérature ne peut y être niée et chaque signe d'alerte se métamorphose en un signe de contestation rapidement intégré à l'ensemble. Ce procédé comprime les ressources de l'écriture. Il prend la forme d'une expression tautologique qui se contente de redoubler, voire de répéter, les pouvoirs attribués une fois pour toutes à la littérature.

Il existe pourtant, dans ce paysage auto-justifié, un « mal de Teste » de la littérature contemporaine. Quelque chose de non-narratif, de non-discursif tente d'effacer et de s'effacer au milieu des défaillances du langage. Un vide et un renoncement, qui relèvent du refus de la littérature et du choix de la vie, bâtissent un silence et une absence porteurs d'une vérité qui signale beaucoup plus que

l'habituelle ambiguïté du langage. Il existe en effet des écrivains reconnus par leurs pairs qui disparaissent volontairement du monde de la littérature, des écrivains qui désertent son territoire, qui tentent de s'y rendre invisibles. Dans l'immense positivité qui caractérise l'image institutionnelle de la littérature, c'est là une forme d'innovation négative qui obéit à des considérations inattendues, et où le caractère apologétique de la littérature est vécu comme un effondrement de l'écriture. La négation ainsi manifestée outrepassa le caractère esthétique *pour lui-même* du jeu littéraire contemporain et la littérature devenue l'expression de son propre adieu est sommée de changer de nature ; elle se découvre simultanément en tant que force pratique où l'écrivain comme fonction doit disparaître pour sauver sa part d'irréductibilité en tant qu'homme.

Des écrivains qui refusent d'écrire en toute conscience de leur geste sont plus qu'un simple paradoxe de la littérature. Ils affirment en son sein la clandestinité d'une désaffection taraudante. Ils creusent et parfois prolifèrent sans que la littérature puisse toujours récupérer la charge amoindrie de leur négation. Leur existence négative fait de la plupart d'entre eux des clandestins des lettres. Ils ont aspiré de toutes leurs fibres spirituelles, littéraires, psychologiques à l'écriture et vécu de l'intérieur l'influence des domaines littéraires. Puis, ils s'en sont soustraits. Ils ont préféré rejoindre l'anonymat ou s'entourer des piliers de l'absence comme le silence et le refus. Ce faisant, ils ont renoncé à ce territoire littéraire insupportable et injuste qui les fatiguait ou les décevait. Ces clandestins, ce sont les écrivains du refus, les écrivains négatifs, tous compagnons de route de Bartleby le personnage de Herman Melville, selon la typologie de Enrique Vila-Matas¹.

Un écrivain c'est un homme qui « vit à l'enseigne de la parole² » nous dit Claudio Magris à propos de Lord Chandos. Pourtant les écrivains négatifs quittent le domaine de la parole, se détournent du langage mais leur silence est lourd de

¹ Enrique Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*, Paris, Bourgois, 2002.

² Claudio Magris, *L'anneau de Clarisse*, Paris, L'esprit des Péninsules, 2003, p. 81.

significations. Il délimite les raisons de leur refus précisément dans la littérature et dans l'écriture. Et c'est peut-être pour l'extrême radicalité de leur scission et aussi pour tout ce qu'elle cristallise de nostalgie envers la littérature et l'écriture que les écrivains négatifs continuent à demeurer dans le cercle magique des écrivains. Nous verrons comment s'articulent leur absence, leur refus et leur silence et sur quelles fractures internes à la littérature ces écrivains négatifs mettent l'accent.

Une figure tutélaire éclaire les écrivains négatifs. C'est celle de Bartleby, le personnage de Herman Melville. Ce personnage énigmatique et l'univers de sa création permettent d'établir des points de fixation dans la recherche des forces et des tensions particulières à une figure de la négation en littérature propre à éclairer les écrivains négatifs. Cette figure s'hybride alors entre fiction et réalité. Elle passe alternativement de Bartleby aux trajets des écrivains négatifs.

Le personnage de Bartleby de la nouvelle de Herman Melville, *Bartleby a Scrivener*, symbolise une alliance d'oubli, de refus, de parfaite renonciation et d'absence, une attirance vers le néant dont l'expression rejoint celle des écrivains négatifs. En effet, le scribe Bartleby se refuse à écrire. Il répond à chaque sollicitation « I would prefer not to »; il s'emmure peu à peu comme si, par une écriture niée et refusée à la fois, une écriture devenue impossible, l'univers se dérobaît devant lui jusqu'au néant. Installé dans l'évidence du silence et de la tentation de l'oubli, apathique et indifférent mais lucide, Bartleby s'immobilise, aspiré par le labyrinthe de sa propre négation. Il meurt silencieux à la fin de la nouvelle. Avec ce Bartleby étudié, nous le constaterons dans le premier chapitre, par Giorgio Agamben, Gilles Deleuze, Maurice Blanchot, etc., s'édifie la pertinence d'un mythe fondateur des écrivains négatifs contemporains.

Ce mythe prend la forme d'une figure, la figure de Bartleby comme écrivain négatif. Une figure est un signe complexe, un objet de pensée qui fascine et obsède, et qui est porteur de significations et de valeurs. Elle est une construction, et en ce sens elle est « constituée de traits, qui permettent de l'identifier, et d'une logique de mise

en récit, qui sert à son déploiement³ ». Dans les divers chapitres de notre thèse, nous suivrons à la trace les développements de cette figure de l'écrivain négatif, depuis son origine dans la nouvelle de Herman Melville, jusqu'à son actualisation, en tant que figure, dans le roman de Enrique Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*, qui dresse une liste des écrivains négatifs et des circonstances de leurs retraits.

Notre analyse évaluera les raisons de leur congé de la littérature, la qualité de leur silence, la force troublante de leur immobilité, car les bartlebys accèdent à une sorte de « vérité » dans la négation de l'écriture. Leur volonté de ne plus écrire est d'autant plus remarquable que les bartlebys contemporains sont des écrivains avant tout et non des écrivains ratés. Leurs publications ou leur expérience littéraire leur ont valu éloge ou reconnaissance de leurs pairs. Le processus créatif et les stratégies de l'écriture leur sont familiers. Tout comme Bartleby, *ils ont cessé d'écrire* ou ont délaissé, aidés de leur refus et de leur volonté d'absence, les valeurs propres à l'écriture, et la littérature leur apparaît comme un repoussoir.

Nous analyserons ainsi une partie significative de l'œuvre de l'écrivain catalan Vila-Matas dont certains ouvrages suivent les traces des bartlebys dans la littérature contemporaine occidentale, particulièrement dans la culture d'expression française mais aussi d'expression espagnole ou anglaise. Cette exploration nous amènera à considérer un *effet-bartleby* dans cette même littérature contemporaine.

Puisque le livre de Vila-Matas met en avant une codification et une typologie des écrivains négatifs, nous préjugeons qu'il n'est pas dépourvu d'intérêt de sonder les effets d'un possible effet-bartleby dans la littérature contemporaine. L'œuvre de Vila-Matas paraît un point d'observation avancé bien situé, un excellent promontoire qui permet de mesurer la force des vents contraires et les vortex engendrés par les bartlebys dans cette littérature.

La littérature à son tour a sans doute sa propre part de responsabilité dans les

³ Bertrand Gervais, *Figures, lectures, Logiques de l'imaginaire*, Tome 1, Montréal, Le Quartanier, p.97.

déterminations des bartlebys à sa renonciation. Le malentendu entretenu par la littérature entre elle-même et l'histoire, la subjectivité, la mémoire, la représentation, etc., l'équivoque sur sa nature problématique ont cédé le pas devant les formes discursives de la dévalorisation comme autoreproduction. Simultanément, la littérature entretient le mythe d'une émancipation dont elle ne se soucie guère, et, lorsque la littérature interroge sa validité, son principe même n'est pas remis en cause : le mythe omniprésent de la littérature absolue la fait entrer dans un champ de vérité totalement irréfutable. L'effondrement, l'adieu, le déni, comme moteurs actifs de la littérature contemporaine tournent peut-être en rond. Les écrivains négatifs désignent ici une des causes premières de leur désaffection.

Afin d'accéder à la négativité de ces écrivains, le premier chapitre sera consacré à la symbolique de Bartleby dans la nouvelle de Herman Melville et nous explorerons les interprétations de la nouvelle par la critique contemporaine. Nous investirons sa signification pour Melville à travers son parcours d'écrivain, ses ambitions et ses échecs littéraires, et nous analyserons la portée de la formule « I would prefer not to », qui a assuré la gloire littéraire de Bartleby.

Nous cernerons ensuite dans le deuxième chapitre les principaux critères d'un effet-bartleby à partir de l'ombre grandissante de *Bartleby a scrivener* de Melville dans l'imaginaire littéraire contemporain. Il s'agira de chercher comment les bartlebys invoquent un imaginaire tourné vers l'inspiration et ayant renoncé aux formes. Nous nous risquerons en premier lieu sur le versant d'une écriture intrinsèquement porteuse d'espérance, puis le manque d'issues constaté par les bartlebys sera abordé ainsi que le caractère d'échec qu'ils confèrent à l'écriture face à la vie. Cette approche sera dominée par une lecture des thèmes privilégiés par Enrique Vila-Matas dans ses œuvres. Ceux-ci interrogent les contenus des brèches faites par la négation dans la littérature : effacement, stratégie du renoncement, silence, disparition. Les trajets et les ajustements de la figure de Bartleby seront cernés et *in fine* les tensions de la constitution en figure de Bartleby.

Dans le troisième chapitre nous considérerons les raisons qui relèvent directement de la littérature dans le processus de négation des bartlebys. L'histoire littéraire montre en effet la constitution d'un processus interne de dévalorisation qui s'affirme comme l'inspirateur du ressort narratif de la littérature contemporaine et de ses thèmes. Cette dévalorisation de la littérature et la crise de confiance qu'elle suscite sont porteuses de tensions négatives intenses dont nous analyserons les répercussions sur le renoncement des écrivains négatifs. L'analyse des liens rompus entre le langage et le réel nous engagera à explorer les valeurs de l'émancipation espérées dans la littérature et les paradigmes d'une littérature absolutisée. Corollairement, l'évolution de la fonction d'auteur vers une image et un rôle éloignés dans la représentation met également à mal une certaine éthique de la création en littérature. Les écrivains négatifs questionnent l'évolution de la fonction auteur⁴ et la place de la littérature dans la culture industrielle. Nous observerons les lieux de leurs silences, les moments de leurs refus et investirons grâce à ces explorations la conception contemporaine de l'auteur. L'effacement des écrivains négatifs pourrait bien confirmer une déroute de l'auteur, déroute qui accompagne sa métamorphose dans le rôle projeté par l'image de l'auteur. Il se mêle aux perspectives de cette mise en représentation une image instructive du paraître actuel qui guette l'écrivain. Le risque d'une imposture devient alors proche, et le constat d'un déshéritage autour de la notion d'auteur et les risques de l'usurpation d'une place nettement dévalorisée face à son mythe toujours très présent ne peuvent-être ignorés. Le sentiment dominant de reconnaissance qui prévaut dans le cas des écrivains s'entoure d'une certaine aura due à la garantie de valeur de l'œuvre alliée à un prestige social qui perpétue plus ou moins le legs de l'histoire. Ceci repose sur un imaginaire littéraire qui ressemble, nous suggèrent les écrivains négatifs, aux piliers d'une église désaffectée. Nous étudierons l'évolution de la notion d'auteur et ses impacts pour la littérature

⁴ Selon la dénomination pragmatique donnée par Michel Foucault lors de sa conférence « Qu'est ce qu'un auteur? », *Dits et écrits*, tome 1, Paris, Gallimard, 1994, pp. 789-821.

contemporaine afin de cerner au plus près les déterminations de la négation des écrivains négatifs.

Le quatrième chapitre sera consacré à la caractérisation de certaines pulsions négatives des bartlebys. Nous entendons ainsi distinguer particulièrement les formes de l'absence propres à plusieurs écrivains négatifs. Elles démontrent les ressorts multiples, en expansion, de la négation et se situent au-delà des limites admises de la littérature; leur expression n'est pas sans implication sur la littérature et nous chercherons dans l'expression de leur matérialisation l'énigme de l'effacement des écrivains négatifs. Enfin, nous montrerons où s'élaborent, derrière l'indifférence, leurs modes de confrontation (avec l'écriture, avec soi-même, avec le monde, avec l'institution littéraire, etc.) et comment ces formes de l'absence indiquent paradoxalement les voies souhaitables d'une écriture préoccupée de sens afin de remédier au déchirement des écrivains négatifs. De cette manière, nous traiterons des carences de l'écriture et des tourments de ces créateurs littéraires. Nous étudierons ainsi plusieurs formes d'absence chez certains écrivains négatifs contemporains, tels Fernando Pessoa, Paul Nougé, Jean-Pierre Issenhuth, Laure, J.D Salinger, Macedonio Fernandez, ou même Herman Melville. Points de non-retour, échappées de toute littérarité, indifférences, il existe plusieurs façons de s'effacer de la littérature puisque chaque refus est enserré dans des déterminations empiriques singulières. Nous chercherons à montrer la diversité de ces motivations mais aussi les critères de leurs inspirations. Il n'est pas exclu que des tensions du refus naissent un secret partagé et la dimension d'une prise de conscience commune détachée de l'emprise esthétique. Les modalités du repli, de l'évitement, de la métamorphose, l'attrait d'une poésie de l'extinction ou une respiration libre dans les seules régions inférieures pourraient bien être les prémisses d'une parole naissante, inconnue, mais chargée d'un appétit inextinguible pour tout autre chose qu'une parole entravée par une forme et des mots vides de sens. Irréductibilité, silence obstiné, modestie des moyens pratiques mis en œuvre font la preuve d'une redoutable efficacité pour concrétiser un effacement et un

renoncement inexorables. Pourtant il ne sera pas question de combat au sens traditionnel du terme. Les écrivains négatifs refusent l'affrontement. Ils s'effacent et désertent pour survivre pour eux-mêmes. Les raisons de leur silence réduisent les tentatives d'interprétation mais ne les circonviennent pas tout à fait. En elles, la lecture d'une menace, la pensée d'une clandestinité et la tentation de l'oubli se lisent comme une stratégie du renoncement dont nous nous proposons de décrypter quelques étapes.

Pour terminer nous consacrerons le cinquième chapitre de cette thèse dédiée à la puissance des écrivains négatifs en littérature à une analyse de la vie et de l'œuvre de Robert Walser. La longue route vers le renoncement de l'écrivain suisse a moissonné de curieux territoires. Nous nous attacherons particulièrement à comprendre les motivations de son silence et quelques aspects majeurs de sa disparition progressive, de son effacement, dans les œuvres qu'il nous a laissées, œuvres indissociables des événements de sa vie, et où l'on peut lire l'ampleur de sa nostalgie de ce qu'aurait pu être l'écriture. Son silence de vingt-trois ans dans un asile, son étonnante spécificité littéraire, son rapport littéraire au vécu, l'utilisation de la glose comme ressort narratif, sa conception littéraire de la promenade, la création de son territoire du crayon et l'écriture dissimulée de ses microgrammes constituent un espace de négation particulièrement riche et stable, une forme novatrice de la clandestinité et du renoncement à la littérature, autant de jalons vers la dissolution personnelle avec comme références centrales obsessives l'écriture et la fascination de la littérature.

CHAPITRE I

LE « BARTLEBY »

1.1 LE « MAL DE TESTE » DE LA LITTÉRATURE

Le succès du livre de Enrique Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*¹ a ravivé la figure du personnage de Herman Melville. Bartleby, figure souterraine, intrigante, mystérieuse des Lettres modernes, dont Borges affirmait que « c'est comme si Melville avait écrit : 'Il suffit qu'un seul homme soit irrationnel pour que les autres le soient et pour que l'univers le soit' ² », semble unifier, comme une nouvelle naissance, un discours de la négation là où on l'attendait peut-être le moins. Car l'univers que désignent avec insistance Bartleby et ses successeurs, ce sont la littérature et l'écriture.

L'approche fictionnelle de Vila-Matas désigne un point stratégique de l'écriture et de la littérature qui, jusqu'à présent, semblait à peu près dissout dans ses valeurs institutionnelles. Recouvert par la progression méthodique d'une littérature à la poursuite d'elle-même, la vision singulière du champ littéraire que proposent les bartlebys de Vila-Matas est tout autre que ces conceptions courantes.

- Elle ramène au premier plan l'activité créatrice, la recherche de nouveauté, et la mission ancienne de la littérature d'entrevoir la lueur de l'avenir.
- Elle pose la question de la pénétration de la pensée négative au cœur de la littérature.

¹ Enrique Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*, op. cit., 2002.

² Jorge Luis Borges, « Bartleby, [1944] », *Le livre des préfaces, suivi d'essai d'autobiographie*, Paris, Gallimard, 1980, p.171.

- Elle privilégie l'irréductibilité et le refus de ces bartlebys et s'interroge sur la validité de leur expérience négative face à l'écriture et au littéraire.
- Elle questionne la possible uniformisation de la littérature et la hiérarchisation de sa propre dévalorisation.
- Elle remet en question la fonction d'auteur.
- Elle sonde le pourquoi de la clandestinité et de l'absence des écrivains négatifs, de ces individus qui expriment par le silence et un refus total, une conscience aigüe des menaces et le renouveau de la subjectivité.
- Enfin, cette vision projette le scribe Bartleby, personnage de Melville, au premier plan, comme le modèle initial fécond, la source esthétique et symbolique des écrivains du refus. Elle est une figure qui les définit. D'où l'intérêt d'explorer cette figure, de chercher à définir ses traits constitutifs, de tenir compte de sa dissémination, de sa genèse et de ses frontières.

1.2 SEUILS ET RUPTURES DE BARTLEBY

Dans la nouvelle de Herman Melville, *Bartleby le scribe, une histoire de Wall Street*³, le narrateur, homme de loi, conseiller à la cour de la Chancellerie de l'État de New York, relate l'histoire d'un copiste qu'il a employé, d'un scribe dont l'occupation professionnelle consiste à copier des pièces juridiques.

1.2.1 Perspectives du récit

D'emblée, selon un procédé narratif classique qui permettra de mieux mesurer le degré de perturbation subie, le narrateur insiste sur son propre sérieux, ses capacités à la prudence et à la méthode, capacités qui seront fort ébranlées. Cette

³ Pour notre thèse, nous utiliserons comme ouvrage de référence la version française de *Bartleby, the scrivener. A story of Wall Street* (1853) parue dans *Les contes de la Véranda*, Paris, Gallimard, 1986, dans une traduction française de Pierre Leyris, version reprise telle quelle dans *Bartleby le scribe*, Paris, Gallimard, 1996.

tactique littéraire éprouvée confère ainsi un gage de sérieux et de rigueur au récit. Elle sollicite grandement la tendance au consentement du lecteur.

D'autres scribes sont utilisés dans cette étude, ils se prénomment *Dindon*, *Lagrinche* et le garçon de bureau *Gingembre*. *Dindon* boit, *Lagrinche* est un hypocondriaque irascible, *Gingembre* a 12 ans et chez lui « la noble science juridique était tout entière contenue dans une coquille de noix.⁴ » Devant une charge de travail grandissante, l'homme de loi recrute. Suite à une annonce parue dans la presse, un homme se présente. « Je vois encore cette silhouette lividement propre, pitoyablement respectable, incurablement abandonnée! C'était Bartleby⁵ ». Le juriste est séduit par les signes distinctifs de cette apparition. Il traduit cette visibilité dans son langage d'employeur : sérieux, respect, assiduité, modestie, autant de qualités souhaitables chez un employé et qui sont gages d'un travail irréprochable. Il l'embauche.

Les premiers jours sont fastueux : Bartleby travaille énormément. « Il ne s'arrêtait pas pour digérer, mais tirait jour et nuit à la ligne, copiant à la lumière du soleil comme à celle des bougies⁶ ». Mais peu de temps après, lorsque l'homme de loi lui explique les modalités de collationnement d'un mémoire en particulier, Bartleby lui répond⁷ : « Je préférerais pas »⁸, et malgré l'insistance du narrateur, le scribe, d'une voix douce et constante, répond systématiquement à toute requête qui lui est faite : « Je préférerais pas ». Bartleby, tourné vers une fenêtre qui donne sur un mur

⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁷ Dans la version originale : « I would prefer not to ».

⁸ Ou selon les traductions françaises « J'aimerais mieux pas » (Causse, 2001) « Je préférerais ne pas le faire » (Godeau, 2001) ou « je préférerais ne pas » (Deleuze, 1989). Cette formule a fait l'objet de diverses gloses notamment dans *Bartleby, ou la formule*, postface à *Bartleby et Les Îles enchantées* (Traduction de Michelle Causse, Paris, Flammarion, 1989), où Gilles Deleuze rapproche cette formule de celle « d'un médecin d'une Amérique malade » (p.203) mais aussi du « je suis personne » de l'*Ulysse* de Joyce. Dans *Bartleby ou la création* (Saulxures, Circé, 1995, p.52-53), Giorgio Agamben constate que la formule rapproche Bartleby de l'épochè « éphectique », par lequel les sceptiques grecs exprimaient le suspens indéfini du sens, attitude que l'on retrouve également chez Beckett (je suis... peut-être...). Blanchot, dans *L'écriture du désastre* (Paris, Gallimard, 1980, p.33), choisit la formule 'j'aimerais mieux ne pas le faire' « comme une abstention qui n'a pas à être décidée, qui précède toute décision, [...] la renonciation (jamais prononcée, jamais éclairée) à rien dire [...] ».

de briques, demeure ainsi la journée durant, immobile, livide, impassible. Nous assistons alors au désarroi de l'homme de loi. À l'agacement général dans l'étude succède la colère des autres scribes, confrontés à l'invariabilité de l'attitude de Bartleby qui persévère dans sa décision et dans son refus en acte. Devant cette intransigeance, c'est l'homme de loi qui plie et le scribe qui impose son mutisme, sa présence solitaire et ces « je préférerais pas » ambigus à tout ce qu'on lui demande de faire dans l'étude. Cette formule traduit implicitement un refus d'obéissance, mais son style indirect marque seulement une préférence devant laquelle l'avoué apparaît de plus en plus désarmé. Enfin une décision qui apparaît comme définitive est prise par l'avoué : il licencie son employé. Après avoir signifié son « verdict », une courte période d'euphorie succède au désarroi de l'avoué. Mais ce qui aurait dû se produire, le départ de Bartleby, n'a pas lieu.

Contre toute logique, celui-ci ne part pas de l'étude mais au contraire s'incruste et y vit dorénavant nuit et jour. Malgré une évidente exaspération, l'homme de loi tente de comprendre, de parlementer, mais Bartleby lui oppose un constant et incurable « Je préférerais pas. » L'avoué doit se rendre à l'évidence : le scribe ne quittera pas son étude ; il l'habite dorénavant avec la même obstination qu'il a refusé de faire de la copie, immuablement impassible et livide. C'est donc l'homme de loi qui déménage, qui fuit devant ce personnage. Bartleby occupant toujours les lieux, invariablement muré dans son refus de tout changement, le nouveau propriétaire le fait arrêter pour vagabondage. Incarcéré aux *Tombes*, la prison de New York, Bartleby, dont le caractère inoffensif a été reconnu, a le droit de se promener dans les cours intérieures. C'est là que l'avoué-narrateur le retrouve, le regard obstinément tourné vers un haut mur. Le narrateur soudoie « le marchand de bouffe » afin de lui obtenir un meilleur ordinaire. On apprend incidemment que ledit marchand de bouffe prenait Bartleby pour un faussaire et l'avoué pour son complice. Mais peine perdue, Bartleby « ne préfère pas déjeuner⁹ » ; il déclare à l'avoué « je vous connais et je n'ai

⁹ Herman Melville, *Bartleby le scribe*, op. cit., p.75.

rien à vous dire », comme s'il avait fait définitivement le tour du personnage. Bartleby poursuit ainsi sa propre logique tout en laissant sous entendre qu'il en connaît, sinon le prix, du moins les raisons que lui seul semble maîtriser.

Quelques jours après, le narrateur revenu aux *Tombes* cherche Bartleby. Il le trouve dans une cour entourée de murs « d'une extraordinaire épaisseur qui ne laissaient venir à elle aucun bruit »¹⁰. Bartleby est couché sur le gazon de cette cour, « étrangement recroquevillé au pied du mur¹¹ », il ne bouge plus, il est mort. En guise de conclusion, le narrateur livre ses réflexions. Il s'aperçoit qu'il ne sait presque rien de Bartleby, les motivations de son comportement lui sont inconnues, son naufrage lui est quasi incompréhensible, aucune justification « raisonnable » ne peut expliquer sa non-communication totale et profonde. Ni son indifférence ni son apathie où chaque parole extérieure s'est brisée ne lui seront intelligibles. Parmi les questions et les doutes exprimés par l'avoué, seule une rumeur semble attester, en guise de piste et de compréhension, que Bartleby fut un jour employé au service des Lettres au Rebut de Washington ; l'homme de loi apostrophe alors le lecteur :

cela ne rend-il point le son d'hommes au rebut ? Imaginez un homme condamné par la nature et l'infortune à une blême désespérance ; peut-on concevoir besoin mieux faite pour l'accroître que celle de manier continuellement ces lettres au rebut et de les préparer pour les flammes ?¹²

Avec ce commentaire et l'exclamation qui conclut le récit « Ah Bartleby! Ah, humanité!¹³ », Melville réapparaît en ouvrant son récit sur un regard critique et interrogateur qui souligne la rupture grandissante entre ses aspirations et le monde, entre la société et l'individu. Mais il s'agit aussi du constat que plus aucune citadelle, y compris celle de l'écriture, ne peut demeurer intacte et que, bien au contraire, c'est sur sa dévastation qu'il faut méditer.

1.2.2. Herman Melville & Bartleby

¹⁰ *Ibid.*, p.76.

¹¹ *Ibid.*, p.76.

¹² *Ibid.*, p.78.

¹³ *Ibid.*, p.79.

Le vécu de Melville (1819-1891) qui, lui-même, s'arrêta définitivement de publier peu après la rédaction de cette nouvelle, et le mouvement intérieur qui voit naître en lui l'étrange gouffre dévoilé par *Bartleby* ont fait l'objet de nombreuses études qui, pour la plupart, se sont arrêtées sur le bord de cet affrontement violent dont nous parle *Bartleby*. Melville conclut à son échec littéraire à l'âge de 37 ans et ne publia plus rien jusqu'à sa mort en 1891, soit 35 ans de silence public. Jean-Jacques Mayoux, dans sa biographie consacrée à Melville, affirme que celui-ci s'est en quelque sorte consumé à l'instar de Rimbaud après sa *Saison en enfer*. Il semble, dit encore Mayoux, « que son langage ait désormais intégré le silence et qu'il lui doive une puissance nouvelle¹⁴ ». Melville écrira encore des poèmes, *Battle-Pieces*¹⁵, *Clarel*¹⁶ que sa femme fera éditer à compte d'auteur. Mais il semble alors n'écrire que pour se plaire à lui-même. On publiera après sa mort son dernier roman *Billy Budd*. Celui-ci terminé le 19 avril 1891, Melville meurt le 28 septembre. Dans une lettre d'avril 1851 adressée à Nathaniel Hawthorne, lettre qui n'est pas sans rapport avec notre recherche sur les bartlebys contemporains, Melville, peu de temps avant qu'il ne muselle de lui-même son talent de romancier, commente ainsi l'exigence littéraire de Hawthorne :

Telle est la splendide vérité sur Nathaniel Hawthorne. Il dit NON dans un fracas de tonnerre ; mais le diable en personne ne lui fera pas dire oui. Car les hommes disent tous oui, mentent ; et ceux qui disent non, eh bien ils se trouvent dans la bienheureuse situation de ces voyageurs qui parcourent l'Europe les mains libres ; ils franchissent les frontières de l'Éternité avec un sac de nuit - l'Ego - pour tout bagage. Quant à ces messieurs du oui, ils voyagent avec d'innombrables malles et paquets, et qu'ils aillent au diable ! Ils ne passeront jamais la douane !¹⁷

De son vivant, seuls *Typee* (1846) et *Omoo* (1847), des romans jugés « exotiques », furent des succès éditoriaux. Tous les autres, y compris *Moby Dick*, or

¹⁴ Jean-Jacques Mayoux, *Melville par lui-même*, Paris, Seuil, 1958, p. 60.

¹⁵ Herman Melville, *Poèmes de guerre*, Paris, Gallimard, 1991.

¹⁶ Dans Herman Melville, *Poèmes divers* (1876-1891), Paris, Gallimard, 1991, une partie seulement de *Clarel* a été traduite.

¹⁷ Cité dans la revue *L'arc, Melville*, numéro 41, 1970, p.88.

the Whale (1851), furent des échecs éditoriaux. Ce n'est donc pas un hasard si *Bartleby* se révèle à lui. Cette histoire concerne directement Melville, elle est l'expression d'une réticence et d'une amertume, d'un regard ironique sur soi et sur l'objet même qui précipite cette ironie : l'écriture. La signification de l'écriture, en effet, ploie sous son regard. Après lui avoir concédé d'être omnipotente, porteuse du poids terrible de la vérité en toute chose, elle devient presque transparente. Melville a vu le masque de l'écriture éclater et cette vérité qu'il cherchait et qu'il pensait toucher grâce à elle, lui devient dérisoire et absurde. Ses livres ne se vendent pas. Ses projets d'écriture incompris, ses thèmes rejetés, Melville saisit la duplicité de l'écriture, et son désarroi se mue en immobilité, sa lucidité en refus, son désir d'absolu en silence. Il exprime avec ce silence une profonde réserve et l'incompréhension devant l'intolérable limite de l'écriture, parce que sa trajectoire littéraire fut entièrement un itinéraire obsessionnel vers la vérité¹⁸. Passant de sa propre expérience de marin et de déserteur dont, insupportable épreuve, même son public a douté, à la fiction exotique des Îles du Pacifique, il s'est acheminé délibérément, pour se démarquer de sa réputation d'écrivain exotique, vers des profondeurs métaphysiques et une sorte de déchiffrement du monde. Un déchiffrement que Melville ne conçoit ni lisse ni trompeur, comme le furent peut-être ses premières fictions, écrites comme autant de demi-concessions au goût du public. Il n'entend plus le mot *concession*, il ne veut plus, et ne peut peut-être plus, s'arrêter à la surface des choses. Au contraire, il entend poursuivre ce qu'il peut y avoir de cosmique dans l'univers et dans sa force vitale. Il s'achemine ainsi avec une certaine lucidité vers lui-même et creuse la distance entre les attentes de la littérature et la volonté de transgression qui habite les thèmes de son écriture. Melville écrit alors :

Ce que je me sens le plus poussé à écrire m'est interdit – cela ne paiera pas.
Et pourtant, c'est certain, écrire autrement, je ne le puis. De sorte que le

¹⁸ Régis Durand consacre son étude *Melville, signes et symboles*, Lausanne, L'Age d'homme, 1981, à ce sujet.

résultat, en fin de compte, est un gâchis et que tous mes livres sont sabotés. [...] Toute renommée est condescendance. J'aime mieux être infâme.¹⁹

Il persiste donc à être lui-même jusqu'au désastre et vend en huit mois à peine trois cents exemplaires de *Pierre or The Ambiguities* (1852)²⁰, qui peut être lu, il est vrai, comme la description d'une amitié passionnée, non loin des amours interdites et de l'inceste dans une société intensément porteuse de valeurs puritaines. Son rejet et ses échecs, il les traitera à travers le prisme d'une dignité méprisante. Mayoux constate : « C'est la condition de l'homme au cœur de l'inhumain, qui commence chez l'homme même, dont il va saisir partout le type²¹ ». *Bartleby* commence à naître, mais aussi *Benito Cereno* (1856), *Ma cheminée et moi* (1856) et *The confidence man : His Masquerade* (1856). Tous récits sans espoirs, tous témoignages d'une détresse profonde. Melville sera, comme son *Bartleby*, « un homme qui n'a pas triché²² ». Condamné au silence, il est maintenant prêt à devenir l'inspecteur numéro 75 des douanes du port de New York. Il le restera dix neuf ans.

1.2.3 Bartleby, le scribe

Bien que la figure de Bartleby soit valorisée à nouveau par le succès de la récente publication de Enrique Vila-Matas²³, écrivain catalan contemporain, qui place cette figure comme référence centrale de plusieurs aspects de la négation en littérature, sa fascination s'exerce depuis longtemps, de la fiction à la critique, dans toute la littérature occidentale. Mais son « déchiffrement » et son discours énigmatique ont été souvent réduits à une allégorique mise en abyme de l'écriture ou à la simple annonce par Melville de son anesthésie volontaire, un signe de sa

¹⁹ Herman Melville, *D'où viens-tu Hawthorne ?*, Paris, Gallimard, 1986, p. 121.

²⁰ Quelques verdicts de la critique de l'époque sur *Pierre*, cités par Pierre Leyris (« Naissance des contes », *L'Arc, Melville, loc. cit.*, p. 55) : « Un complet échec », « une histoire suspecte maladroitement racontée », « un mauvais livre, affecté dans son dialecte, artificiel dans sa conception et inartistique dans sa construction », « borbier fangeux », etc.

²¹ Jean-Jacques Mayoux, *Melville par lui-même, op. cit.*, p. 109.

²² Armel Guerne, « préface », Herman Melville, *Moi et ma cheminée*, Paris, Seuil, 1984, p. 15.

²³ Enrique Vila-Matas, *Bartleby et compagnie, op. cit.*

dénégation, une ironique mise en scène de son déchirement devant l'écriture et la littérature ou encore une évocation désabusée de sa recherche de la Vérité, comme l'illustrèrent ses dernières nouvelles²⁴. Peut-être cet éventail d'hypothèses a-t-il été rendu possible parce que l'allégorie du scribe Bartleby, passant d'un bureau de Wall Street aux *Tombes*, la prison de New York, ne traite que de petites choses, de minuscules faits quotidiens où l'esprit d'aventure est absent. Nous sommes bien loin des visions épiques ou exotiques des premiers livres de Melville, de la chasse allégorique de *Moby Dick*, ou de l'exaltation de *Pierre*. Travail obscur de bureau, juriste croulant sous les dossiers, scribes déformés par l'alcool et s'adonnant à de sourdes rivalités, la vision de Melville de ce Wall Street d'où surgit littéralement Bartleby dès le titre est sinistre. L'oublier serait omettre ce qu'une première lecture nous livre : la subordination de Bartleby à un vécu, son expérience concrète dans l'étude et son inévitable ressenti social.

Nous avons à nous interroger sur la relation de Bartleby à l'écrit, mais immédiatement, ce qui est donné par la lecture du contexte de l'histoire, par la compréhension du paysage social et des relations de travail qui en découlent, c'est la réaction extrême de Bartleby à un environnement de travail et de vie, les deux finissant par se confondre dans le récit. Melville n'a pas choisi par hasard l'environnement casanier d'employé de bureau ou de copiste, pour procéder à l'enfouissement de Bartleby dans son refus. En tant qu'allégorie, Bartleby envoie des signes multiples dont il serait illusoire, et sans doute faux en regard du récit lui-même, de détacher la part de réalisme et de critique sociale. Ainsi, la tâche répétitive qu'on lui confie (copier) est-elle l'aboutissement d'un processus et d'une mutation économique où se dessinent les usines et les bureaux, des consciences broyées et des silhouettes sans émotion. La précarité de l'individu contemporain ainsi dénoncée par Melville engendre Bartleby. Aussi celui-ci est réduit à un contenant vide pendant

²⁴ *L'heureuse faillite* (1854), *Jimmy Rose* (1855), *Moi et ma Cheminée* (1856), *Le grand escroc* (1856), etc.

qu'autour de lui s'entassent les preuves de trafics licites ou illicites, où contrats et transactions régissent les modalités d'une activité humaine limitée à engranger des dividendes. Mais l'apparition de Bartleby dans cette officine ne sera jamais expliquée de son point de vue. Hormis sa formule et sa détermination, Bartleby ne possède rien, ni histoire personnelle, ni biens, ni maison, ni compagne, ni enfants, ni amis. Il sait seulement écrire, peut-être seulement copier, là réside toute sa richesse donnée par le récit. Par la suite nous apprendrons qu'il sait aussi renoncer à cela comme à un peu qui lui appartient en propre, un peu proche du rien et qui constitue sa matière originale, peu et rien que nous découvrons dans la parcimonie de son parcours. En fait, sa richesse véritable est constituée de son obstination, de sa capacité de refus et de sa maîtrise de l'ambiguïté. De ce fait découle un pouvoir de résonance immense sur les autres, sur l'avoué bien sûr, mais aussi sur les autres scribes ; sa capacité de perturbation annonce ainsi, structurellement, un homme en fin de compte roué. Un jeu de feintes le protège de l'avoué : langage, dissimulation, esquive ; il ne plie jamais et se laisse transformer en résidu négatif, en matériau de rebut aux yeux des autres alors que contradictoirement il assoit la puissance de son autonomie. Il persiste dans son entêtement à l'aide de cette manière inatteignable qui le caractérise. Bartleby reste ainsi constamment ailleurs, au-delà des valeurs qu'il refuse, quitte à en mourir.

D'ailleurs copier et dupliquer n'appriivoisent même pas l'écriture : les deux actions confortent l'environnement social dont l'avoué, patron sans innocence, conscient de sa place et lucide sur les qualités et les défauts de ses employés, rappelle les codes et les usages en permanence. Melville n'a pas choisi au hasard un cabinet de juriste : un homme de loi défend la Loi et la Loi est, ici, de prime abord celle de Wall Street, c'est-à-dire celle de la déshumanisation de l'homme par l'homme, d'une économie triomphante étayée par une Loi qui est peut-être injuste, inique, et dont Melville interroge le pourquoi de l'existence et sa portée sur les êtres. Une lecture attentive de *Bartleby le scribe* révèle que le principe même de la Loi est ainsi profondément remis en question, car la Loi justifie et protège l'avoué tout comme elle

tue l'inoffensif Bartleby sans lui offrir de protection. L'avoué désespéré redoute, devant l'attitude de Bartleby, le spectre d'une perte illimitée et irréversible qui pourrait bien être la ruine de Wall Street, donc la perte de ce qui fonde cette Loi qui organise sa vie. Bartleby choisit un autre chemin de vie que celui de la Loi, ce qui explique qu'il est d'emblée condamné, tout comme les personnages de Kafka qui, en sens inverse, s'évertuent à respecter la logique de la Loi. Avec son attitude douce et obstinée et l'utilisation méthodique de sa formule « I would prefer not to », Bartleby se tient en marge de cette Loi, il la nie par son indifférence à son égard et quitte ainsi son monde d'évidence pour un espace indéterminé en se dérochant à tout contact, y compris à la vie même lorsqu'elle est accordée à ce qu'il y a de vérité resplendissante et droite dans les rôles formatés par la Loi. Ainsi que l'indique Claudio Magris :

Comme Ulysse, il essaie de n'être personne, pour sauver de l'emprise du pouvoir quelque chose qui lui serait propre, une vie qui serait sienne : modeste, cachée, marginale, mais sienne. Le héros du refus se dérobe à la prostitution généralisée ; pour l'éluder, il doit se rendre inapte à toute utilité sociale, ne se prêter à aucune communication ni aucun contact.²⁵

La Loi est partout autour de Bartleby, mais ce dernier l'ignore, et précisément parce qu'il la sait partout, son refus radical et son absence de compromissions ont valeur de diagnostic définitif sur l'ampleur du mal. Lorsque la Loi tente de circonvenir Bartleby, il ne la voit pas et paraît oublier jusqu'à son existence. Son regard la traverse et aucune légitimation convertible ne provient du scribe face aux sollicitations de la Loi incarnée par l'avoué puis les nouveaux propriétaires puis le « marchand de bouffe » de la prison. Michel Imbert précise curieusement que les murs éteints que fixe Bartleby doivent se lire dans leur version quasi anagrammatique : *Dead wall/dead law*²⁶. Même si ce jeu langagier demeure douteux voire abusif, qu'y a-t-il de plus grave en effet pour un scribe que de se situer en dehors de la Loi qui converge vers lui pour l'assujettir à sa fonction? Bartleby en ignorant la Loi, rend momentanément caduques les catégories juridiques mais non la

²⁵ Claudio Magris, *L'anneau de Clarisse*, Paris, L'Esprit des péninsules, 2003, p. 573.

²⁶ Michel Imbert, « Lettres de créance », *Europe*, numéro 744, *Melville*, Paris, 1991, p. 64.

sanction finale. Il devient, pour un temps de reconquête ou de conquête, invulnérable, clandestin, parallèle. En contrepartie, Bartleby se révèle un homme sans possessions, sans patrimoine identifiable, privé de transcendance. Ce qui lui permet d'exister sera son agraphie, son refus, sa volonté d'absence, sa détermination, sa douceur, sa formule et ces regards de compréhension ou d'incompréhension qu'il échange avec l'avoué, peut-être autant d'esquives ou de questions informulées dont la valeur énigmatique parsème de rumeurs le texte lui-même.

Bartleby dessine peu à peu une figure avec son énoncé propre et nous lui attribuons des intentions et une nature, une substance et des tensions, une interprétation à travers laquelle l'écriture se trouve remise en cause lorsqu'elle se ferme sur elle-même, lorsqu'elle n'étend pas l'intelligibilité du monde. Parmi les interprétations possibles de la nouvelle, Bartleby désigne l'écriture, la vanité du scriptural. Le processus d'effacement ou de sédimentation littéraire de son personnage commence avec son agraphie puis Bartleby s'efface et meurt alors que les « lettres au rebut » apparaissent. Entre temps, le processus narratif ouvert puis fermé aura créé des écarts, des tensions, des béances vers une critique sociale, des constats mélancoliques, un désir d'humanité, l'interpellation de l'écriture. Le texte laisse flotter les contradictions, évoque ces quelques thèmes, les disperse puis tourne court, serrant encore Bartleby au plus près sans vraiment conclure ni donner des clés de compréhension. Il laisse le lecteur articuler la figure de la même façon que ce que Roger Laporte entendait par le vocable écrire :

Écrire est incessant, et pourtant le texte ne s'avance qu'en laissant derrière lui, lacunes, déchirures, et autres solutions de continuité, mais les ruptures elles-mêmes sont rapidement réinscrites [...].²⁷

La figure de Bartleby est encore trouée, parcourue d'éclairs et d'absences où se nouent et se dénouent ses secrets. Mais la figure existe, et même si elle entend se situer en dehors du langage et le déborder, ce n'est peut-être pas encore tout à fait

²⁷ Cité par Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, op. cit., p. 156.

vrai ; d'ailleurs, nous lui conférons des valeurs et un sens qui la rendent tour à tour déchiffrable et obscure alors que son incandescence continue à nous captiver, à nous intriguer. Bartleby se tient au bord d'un abîme, il fixe le vide aidé de sa manière douce et silencieuse ; il s'en faut de peu pour que nous vacillions avec lui, il suffirait de remettre en cause nos ancrages pour que nous endossions les oripeaux de cet « inflexible et doux fantôme dont la forme exténuée trouble nos vies ordonnées²⁸ ».

D'abord, ombre et illusion fictionnelles confondues avec le livre, Bartleby installe peu à peu toute la dimension métaphysique de l'écriture : ses ramifications labyrinthiques prisonnières de l'absence, son épuisement à ramener ce qui est perdu. La faim de vie s'incarne en elle alors que la vérité de l'existence recule sans cesse, toujours incomplète, alors que vie et conscience se combattent résolument. Derrière les mots, le sens de la vie reste hors d'atteinte, « certaines choses ne se laissent pas dire », assure Musil²⁹ ; la dimension métaphysique de l'écriture nous ramène, non à une substantifique unité de sens, mais à la multiplicité de sens de tous les mots pétrifiés par le langage. Mécanique quasi insaisissable, l'énigme de Bartleby nous amène à cette question : a-t-il conscience qu'il peut s'appartenir ? Le veut-il d'ailleurs ? La nécessité de redonner du sens à la parole implique-t-elle non seulement de s'allier au vide mais de se proclamer pure négativité, de se confronter à l'échec en tant qu'échec ? L'éparpillement de Bartleby alterne de l'indicible au dicible sans jamais conjurer son redoutable destin. Derrière les mots de la nouvelle, dans l'acte de copier qui constitue son acte de naissance, aucune innocence qui lui soit propre ne protège Bartleby. Il se donne à lire comme corrompu par l'environnement, dès qu'il copie, dès qu'il ouvre la bouche, dès qu'il bouge. Ce qui provoque la désintégration de Bartleby, ce sont les pensées fausses, les hypothèses mensongères, les temps morts, les copies qui vampirisent l'original, le morcellement. Où que nous regardions, nous voyons apparaître un monde ligué contre lui pour le

²⁸ Catherine Demure, « La vibration du monde », *Europe, loc. cit.*, p.103.

²⁹ Robert Musil, *Essais, conférences, critiques, aphorismes et réflexions*, Paris, Seuil, 1984, tome 1, p. 83.

baptiser de faussaire alors que, semble nous dire Melville, la fausseté est du côté du monde et la sincérité habite le scribe isolé. Le scribe a choisi de s'effacer après avoir vécu ou côtoyé ce qu'il fuit, ce qu'il récuse, mêlant à cette fuite, dans l'expression victorieuse de son refus, un peu de honte, la honte d'avoir été associé à un tel univers. Il rêve de salut parce qu'il a vécu au plus près l'incohérente dissociation qui étouffe, derrière l'identique à perte de vue. Bartleby s'exile de la littérature, il condamne l'écriture. Il a compris que *derrière les mots*, la vie énigmatique est une forme creuse. Impuissants, les mots tournent autour d'elle sans pouvoir la comprendre, sans jamais s'infléchir vers elle, sans jamais être porteurs d'un sens capable de pénétrer sa substance même. Rainer Maria Rilke, dans *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, fait dire à Malte « Je serai écrit », de sorte que, dit-il « tout sens se dissoudra comme les nuages et retombera comme l'eau ³⁰ ». L'écriture tue-t-elle le sens ? Bartleby semble nous répondre que oui. À travers les mots, la correspondance entre l'être et le mot est dissoute ; perdue pour la compréhension, la vie est ailleurs que derrière les mots, elle ne peut être définie par eux sans que sa mobilité intrinsèque ou son essence énigmatique ne disparaissent.

Le spectacle de la vie impose assurément des masques, mais le visage de Bartleby, totalement absorbé par son refus, est étonnamment livide, blême, très pâle et presque maladif. Aucun masque n'est là pour le protéger ou le défendre. Ses seuls outils seront une douceur tenace, la précarité d'une formule, une obstination solitaire. Derrière cette obscurité du personnage, une volonté d'ascèse mais aussi un paradoxal dévoilement comme remèdes. Il n'accepte plus l'hypocrisie, plus de tâches inutiles, et il fonce droit à l'économie du langage : une simple formule suffit à ébranler la consistance du monde. Plus de réalité absente rêvée par les mots, plus d'idéal abstrait ou contemplatif formulé par le langage, plus de scission ni de distance, l'authenticité ne peut plus attendre. Bartleby unifie discours et vécu alors que l'avoué, affolé,

³⁰ Rainer Marie Rilke, « Les cahiers de Malte Laurids Brigge », *Œuvres*, Tome 1, Paris, Seuil, 1976, p. 581.

perdu, s'engage dans les variations d'un discours sans ressources propres. Il articule sa culpabilité, ses justifications sans jamais parvenir à adapter son attitude et sa sensibilité à l'intransigeance de Bartleby. Il fuit, module des explications fausses, son monologue dérive, ses décisions lui sont dictées par la contrainte que Bartleby fait peser sur ses activités de négoce. La psychologie de l'avoué se fragmente devant l'autonomie acquise par Bartleby. Il se peut que ce soit l'aliénation du monde industriel, l'emprisonnement dans la ville, le régime urbain³¹ qui soient désignés par Melville. Fenêtre ouvrant sur un mur de briques, urbanisme écrasant, bureau étroit, aliénation d'un monde industriel produisent des employés ordonnés, classés, animés de mirages fuyants. Dans un tel paysage, chacun se croise sans se connaître, sans même le désirer. Le territoire est quadrillé d'incompréhension organisée, de regards calcinés, de gestes hostiles et froids. L'autre n'est jamais l'horizon d'une quête mais d'une distance à maintenir, d'une incompréhension qui construit la solitude comme dogme. Arrivé sur ces rives nues, là où ne subsiste que l'avilissement de soi-même, on ne survit qu'en s'oubliant. « Dans une société où personne ne peut plus être reconnu par les autres, chaque individu devient incapable de reconnaître sa propre réalité ³² ». Seul Bartleby se rappelle soudain qui il est, sait qui il est, où il est, et cette présence dérangeante convoque celle des autres, ces autres qui ne peuvent ou ne veulent pas répondre. Avec lui la parole n'est plus folle, elle ne désobéit plus à la conscience et au vécu, elle n'enrobe pas de mots vides, jamais incarnés, la réalité intolérable des *Tombes* :

- Bartleby !
- Je vous connais, dit-il sans se retourner – et je n'ai rien à vous dire.
- Ce n'est pas moi qui vous ai envoyé ici, Bartleby, répondis-je, vivement peiné de son soupçon implicite. D'ailleurs, pour vous, cet endroit ne devrait pas être un lieu tellement infâme : aucun déshonneur n'en rejaillit sur vous. Et voyez, ce n'est pas aussi triste, ici, qu'on pourrait le croire. Regardez, il y a là le ciel, et ici le gazon.

³¹ Philippe Jaworski, *Melville, le désert et l'empire*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1986, p. 280.

³² Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, p. 207.

- Je sais où je suis, répondit-il, Après quoi il ne voulut plus rien dire, et je le quittai.³³

Pour nous, Bartleby n'est pas encore dans *Les Tombes*, il nous tourne le dos et fixe un mur gris par une fenêtre étroite, de cette façon il n'a jamais été si proche de nous. N'avons-nous pas aussi quelque fenêtre et quelque mur à contempler ? Maintenant il est vrai, nous pouvons affirmer que Melville a remporté son pari ; son personnage, nous le verrons, se dissimule sous de multiples noms, personnages ou auteurs, dans les recoins obscurs de la littérature. Les mutations de la vérité en littérature, tout aussi bien que le pouvoir réel de l'écriture dans un monde où « l'industrie des médias et des loisirs de masse suscite, après les progrès des siècles de l'alphabétisation et de la scolarisation démocratique, une régression littéraire ³⁴ », ont été anticipés par Melville en une féconde intuition négative. Il constatait alors l'étrange perversion du développement économique qui exige un fort renoncement à la pleine subjectivité et à la quête de soi, et qui rend l'économie et une écriture émancipatrice incompatibles. C'est dans le silence et le refus de l'écrit que Bartleby puisera son obstination. Rayonnement individuel d'une négation intégrale, un tel rejet catégorique marque comme puissance et sommet, le principe d'une résistance absolue et sans faille.

Comme s'il avait pressenti dès le XIX^e siècle la massification à venir de la littérature, New York, capitale du commerce, rayonne de vitalité dans sa nouvelle et cette vitalité économique s'oppose directement à l'éthique de Bartleby. Depuis, avec constance, écrit François Gramusset³⁵ dans son esquisse de critique littéraire anatomique du *Bartleby et compagnie* de Vila-Matas, se perpétue « le déconcertant abîme entre les mots et les choses, la vie et l'art, la chair et la lettre qui revient inchangé depuis le début du vingtième siècle³⁶ ». Ces divisions se déclinent jusqu'à

³³ Herman Melville, *Bartleby le scribe*, op. cit., p. 73.

³⁴ François Gramusset, « Auteurs sans œuvre, esquisse anatomique de Bartleby y compaña d'Enrique Vila-Matas, Barcelone, Éditorial Anagrama, 2000 », *Recherches & Travaux* n° 64 : *Figures paradoxales de l'Auteur XIX^e XXI^e siècles*, revue de l'UFR de Lettres Classiques et Modernes, Université Stendhal-Grenoble, 2004, p. 204.

³⁵ *Ibid.*, p. 187 à 204.

³⁶ *Ibid.*, p. 204.

nous sans en excepter la littérature ni les auteurs et parmi leur catalogue, parmi les fissures et les liens rompus, se construisent et vivent, nous le verrons, quelques extensions contemporaines et non-fictionnelles de cette figure. Du côté des écrivains, des bartlebys, comme le dénomme Vila-Matas, des écrivains du refus, des écrivains négatifs, essaient silencieusement mais non sans force dans la littérature.

Bartleby commence ainsi à s'incarner et, comme toute figure, s'autonomise dans son parcours propre. Nous lui accordons la prompte crédibilité du discours apparemment logique, pragmatique, terre à terre de l'avoué aidé par une ligne narrative qui ne dévie pas, alors que le texte s'emploie à dissimuler les termes d'un autre combat quasi métaphysique où il succombe et gagne à la fois contre l'avoué, contre l'écriture, contre les conventions sociales. Bartleby se dédouble : il est à la fois dans le récit comme figure visible d'un refus et hors du récit par les vides de sa composition. La transparence supposée du scribe, son paraître du début de la nouvelle, devient la porte d'entrée paradoxale d'un mystère jamais épuisé, il est insaisissable mais il révèle une réalité sans harmonie. Sa mystérieuse présence, hantée par la rupture, se superpose avec intensité aux convictions habituelles que l'on prête à un personnage fictionnel. L'acte de témérité de Bartleby relève pour l'avoué de l'inconnaissable, il lui permet pourtant d'identifier la violence des conventions sociales et de reconnaître dans l'expérience des limites vécues par Bartleby et peut-être partagée par lui, avoué installé bourgeoisement dans une continuité soudain rompue, la fiction du sens en toute choses et le grand vide qui enserre l'humanité.

L'agraphie et son corollaire, le refus porté jusqu'à l'achèvement par Bartleby « redécouvrent » les sens propres à l'écriture. Dans cette allégorie, l'asphyxie et la négation du sujet sont dues, plus encore qu'à la réception de la littérature à laquelle Melville ne pouvait être que particulièrement sensible, à l'écriture elle-même. C'est elle qui se transforme en un mirage (*dead letters*), en une irrémédiable absence au monde. C'est toujours elle que la nouvelle désigne et qui se révèle incapable d'apaiser la singulière humanité des deux personnages principaux. Face à un monde

dont il prend soudain conscience de la clôture, Bartleby ne s'ensevelit pas comme Dindon et Lagrinche, ses collègues avilis par leurs tâches. Il reste éveillé, atrocement lucide, rivé sur son refus, vigilant et désespérément seul dans un désert social. C'est précisément la soudaineté si improbable de son agraphie qui rend Bartleby grouillant d'une existence négative, de secrets probables, de questions qui pétrifient. Toutes ces subtilités, tous ces signes, Melville nous les a exposés dans un discours oscillant, qui dit sans dire, qui parle et se tait et qui maintient une opposition inaltérable au monde et aux mots pour le dire. L'implicite est ici à découvrir, il est une valeur fondamentale du récit, ces ombres liquides se conjuguent en arrière plan afin de donner corps et pensées à Bartleby. C'est finalement ce paysage qui compte, et le monologue de l'avoué n'intervient que pour ouvrir et laisser filer la teneur composite du mystérieux refus du scribe. Là réside la force du récit. Présence irrécusable qui s'agite sans bouger, l'employé récalcitrant propose « une préférence négative ; il s'avance et se retire dans cette avancée, il s'expose un peu dans un léger retrait de la parole.³⁷ » Il est vrai que Melville a passé un pacte avec le lecteur dès les premières lignes, il a fait accepter les termes de la vie antérieure de Bartleby comme quelque chose d'inconnu : toute biographie est impossible. Il prévient d'emblée son lecteur et écrit

Bartleby était de ces individus dont on ne peut rien apprendre de certain sinon en remontant aux sources et, en l'occurrence, celles-ci sont fort réduites. Ce que mes yeux étonnés ont vu de Bartleby et cela seul, voilà ce que je sais de lui – hormis, pourtant un vague on-dit, un seul qui sera rapporté plus loin.³⁸

Confiné à un questionnement sans réponse par l'architecture particulière du monologue, le lecteur pourrait se contenter de son attitude inaltérable, de son obsession de la préférence, de ses petits riens au fond du tiroir de son pupitre et de ses pauvres vêtements portés jusqu'à la mort. Le cuisinier le soupçonne d'être un véritable faussaire ; l'avoué ferme ses yeux ouverts jusque dans la mort sur des murs compacts et c'est au lecteur d'interroger à son tour les intentions du récit pour tenter

³⁷ Philippe Jaworski, *Melville, le Désert et l'Empire*, op.cit., p.19.

³⁸ Herman Melville, *Bartleby le scribe*, op. cit., p. 10.

de comprendre ce mélange de naufrage obstiné et de rejets successifs, et ce que signifient les trésors d'attentions désorientées de l'avoué. La volonté de Melville d'achever la nouvelle sur une conclusion qui se dérobe en une interrogation ouverte parsemée des références personnelles qu'il a déployées pour écrire ce récit³⁹ n'enferment pas *Bartleby* dans une forme ou un contenu définis et saisissables. Seuls, son adhésion organique à la négation et son refus de tout échange, s'offrent maintenant à l'exploration du lecteur. Le pouvoir contaminant de sa dispersion exaspère l'enchantement muet suscité par le personnage. La trame négative diffusée par sa personne semble une cavité ouverte que la littérature estompe, que la littérature a longtemps contournée par peur de se perdre comme s'il s'agissait d'un de ces récifs à fleur d'eau signalés par un courant trompeur, soudain étrangement limoneux. Petit personnage muet, inutile, presque sordide, tenu d'inspecter jusqu'à l'oubli les moindres détails d'un mur gris, d'un décor muet et quasi-désert, la figure du *Bartleby* dans le New York de 1855, sa dimension créative et littéraire unique, allégorique et ironique, sa dimension symbolique et sa grandiose paralysie hantent pourtant l'écriture et les écrivains depuis son apparition. Les déchirantes images suscitées par sa fonction au *Bureau des Lettres au Rebut* de Washington, lettres destinées aux flammes dénoncent une des extrémités stériles de l'écriture.

Parvenir au bureau des lettres mortes est-ce parvenir à destination ? *Bartleby le Scribe*, lui-même lettre morte et image du destinataire absent, brûle depuis longtemps déjà des lettres de souffrance.⁴⁰

Nous ne pouvons approcher *Bartleby* sans nous arrêter sur l'avoué, déchiré entre son devoir de gardien de l'ordre et une sensibilité qui malgré tout perce sous le statut d'homme du pouvoir. Sa fuite⁴¹ en cabriolet devant l'irréductibilité du scribe qui ne sort plus de l'étude, son aveu qu'il vécu pour ainsi dire quelques jours dans le

³⁹ Jacques Mayoux l'explique ainsi : « C'est le passage vers la sympathie vraie, la démocratie, la fraternité, que l'on trouve dans maint conte ou nouvelle, dans *Bartleby* comme dans *Cocorico*, dans le *Pudding du pauvre*, dans *Israel Potter* surtout. », Jacques Mayoux, *Vivants piliers, Le roman anglo-saxon et les Symboles*, Paris, Nadeau, 1985, p.72.

⁴⁰ Claude Richard, *Lettres américaines*, Paris, Alinéa, 1987, p. 10.

⁴¹ Herman Melville, *Bartleby le scribe*, op. cit., p.70.

cabriolet et les réflexions qui l'accompagnent (« J'avais fait tout ce que j'avais pu faire [...] pour venir en aide et le protéger de toute persécution brutale [...], mes efforts eurent l'approbation de ma conscience ⁴²»), sont bien l'expression d'une confrontation et d'un combat qu'il livre contre lui-même. Sa pseudo charité envers son employé, charité qu'il justifie à travers une interprétation erratique parce qu'angoissée du comportement pourtant inamovible de Bartleby, exprime un ensemble de contradictions impossibles à résoudre dans la perspective du refus de Bartleby puisque celui-ci conteste ou se tient à distance de toutes les positions de repli psychologique de l'avoué.

À l'opposé de l'avoué, le refus de Bartleby se trouve exposé comme l'objet d'un choix sans équivalent et dont on ne peut négliger les pistes discursives qui visent aussi bien l'écriture, la littérature que les conventions sociales. Ce refus renvoie à une rupture et à un débordement, à un affranchissement possible dépendant des mêmes conditions sociales et spirituelles vécues par l'avoué, mais empreint d'une totale négation, acceptée par l'un, objet d'aversion pour l'autre. Les techniques de résistance et de retrait de chacun des protagonistes, si on relie leurs décisions aux discours visibles et invisibles de *Bartleby le scribe*, signent l'horizon du déclin du monde de l'avoué tout aussi sûrement qu'ils dessinent les murs abrupts et le gazon uniforme qui accompagnent Bartleby vers sa fin. Avec la révélation que les lettres sont des « Messages de vie [qui] courent vers la mort », puis dans son exclamation finale « Ah Bartleby ! Ah Humanité !⁴³ », l'avoué ne tait pas l'ébranlement de ses certitudes, ni ne se dérobe à la confrontation en cours. Il est touché, mais il n'est pas un copiste. Il est la Loi, il survivra.

1.2.4 Hypothèse sur l'origine du personnage

Devant une telle trajectoire même fictionnelle, des spéculations entourent la naissance de Bartleby. Les admirateurs de la nouvelle se sont en effet interrogés sur

⁴² *Ibid.*, p. 71.

⁴³ *Ibid.*, p. 79.

sa genèse. Susan Howe, poète américain fascinée par le personnage de Bartleby, s'est tournée vers le travail de compilation de Walker Cowen⁴⁴ qui « rassembla et transcrivit toutes les pages de tous les livres connus de la bibliothèque d'Herman Melville, que Melville avait marqués ou annotés⁴⁵ ». Alertée par cette somme, elle a effectué une enquête plus directe à partir de la bibliothèque de Melville conservée à la Houghton Library de Cambridge au Massachusetts. À son tour, elle a décrypté les notes et annotations marginales de Melville sur quelques-uns des ouvrages de sa bibliothèque, dont un livre *d'occasion* (c'est elle qui le souligne) en particulier : « Poèmes de James Clarence Mangan avec une introduction biographique de John Mitchel⁴⁶ ». À partir des notes marginales de Melville, elle est parvenue à identifier, pense-t-elle, la personne qui aurait inspiré le personnage mystérieux de Bartleby : le poète irlandais James Clarence Mangan (1803-1853). Mangan était en effet un poète et un homme célèbre pour son engagement du vivant de Melville. Dans son petit livre, « Marginalia de Melville », Howe retrace l'influence de Mangan à partir de coupures de presse⁴⁷ de l'époque où elle découvre que « sa réputation était légendaire

⁴⁴ Walker Cowen, *Melville's Marginalia*, *Harvard Dissertations in American and English Literature*, edited by Stephen Orgel, Stanford University, A Garland series, Palo Alto (CA), 1987.

⁴⁵ Susan Howe, *Marginalia de Melville*, Courbevoie, Théâtre typographique, 1997, p. 14.

⁴⁶ New York, Haverty, 1859.

⁴⁷ Son travail permet une synthèse biographique des principaux événements connus de la vie de Mangan : il naît à Dublin, Irlande, en 1803 et meurt probablement de faim en 1853 à l'hôpital de Mearth de Dublin. Il est employé comme écrivain dans un cabinet d'avocat (1818-1825). Il consomme beaucoup d'alcool et peut-être, nous dit Susan Howe, de l'opium. Il connaît suffisamment l'allemand pour traduire de la poésie pour le *Dublin University Magazine*, mais livre aussi des traductions de l'arabe, du turc et du persan. Il devient copiste au cadastre d'Irlande (1838-1841), puis collabore à *The Nation*, organe de l'organisation indépendantiste *Mouvement Jeune Irlande* en 1842. Il y est bientôt assistant au catalogue de la *Bibliothèque de Trinity College* (1843-1848). En 1841, il se fait remarquer par de longues absences puis est exclu de la Bibliothèque parce qu'il aurait refusé, selon la légende, de se raser la moustache alors que les employés devaient être imberbes, ou seconde hypothèse moins anecdotique, parce qu'il était associé au groupe nationaliste du *Mouvement Jeune Irlande*. Il meurt à la fin de la grande famine d'Irlande (1845-1849). Par ailleurs, il utilise de nombreux surnoms : « Peter Puff, M.E., P.V. Mc Guffin, Vacuus, Terra Filis, etc. » ; un seul volume de ses textes fut publié de son vivant : *Anthologia Germanica* (1845). Une partie de ses écrits a été publiée dans James Clarence Mangan, *Selected writings*, Dublin, UCD Press/Dufour éditions, 2004.

parmi les écrivains de New York dans la décade qui précéda la Guerre de Sécession⁴⁸».

Dix ans avant que Melville n'acquière ses poèmes, presque deux ans avant qu'il n'écrive son « Histoire de Wall Street », en septembre 1851, Edgar Allan Poe était comparé à James Clarence Mangan et Thomas Davis⁴⁹ dans les pages du *United States Magazine and Literary Review*. Dans le numéro d'octobre 1851, « *Some Irish Poets* » est entièrement consacré à Mangan. Là, Melville aura pris connaissance de son emploi d'écrivain, de la « douceur féminine de sa voix », de la rébellion politique de ses écrits, et comment il mourut de faim dans Dublin. [...]

Au moment où Melville acquiert l'édition *Mitchell* des poèmes de Mangan, en 1862, il est déjà familier avec la vie et l'œuvre du poète.⁵⁰

À partir de l'enquête de Susan Howe, l'apparement entre Bartleby et Mangan est-il vraisemblable ? Devons-nous suivre Howe lorsqu'elle écrit à propos du livre de poèmes de Mangan (1859) :

J'y ai vu les traces au crayon du passage de Melville dans l'introduction de John Mitchel et j'ai su d'un coup de poésie télépathie [sic] que le vrai James Clarence Mangan est le géniteur du Bartleby, de la fiction.⁵¹

Recomposition arbitraire et vision fragile se côtoient dans cette formule de poète transportée où la poésie et la télépathie sont convoquées ensemble afin de créer un apparement d'une trop riche évidence. Mais pour nous qui nous intéressons avant tout à Bartleby, nous retrouvons en effet le copiste obstiné, la mort, la faim et la notoriété qui, peut-être, auront pu inspirer Melville dans son parcours personnel et qui l'ont sans doute intrigué et intéressé, le lecteur autant que le poète. Par ailleurs, il est plus probable que Bartleby, personnage de fiction, soit un mélange de diverses influences mais aussi le fruit d'expériences personnelles. Le trajet de Mangan, la silhouette d'un poète mort de faim, le destin d'un malheureux copiste dans une Irlande martyrisée pouvaient et devaient marquer l'esprit d'un écrivain hypersensible

⁴⁸ Susan Howe, *Marginalia de Melville*, op. cit., p. 38.

⁴⁹ Thomas, Davies, soldat, artiste et naturaliste anglais (1737-1812).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 52.

⁵¹ *Ibid.*, p. 36.

comme Melville que ses écrits ne montrent pas aveugle au besoin d'équité et de justice sociale de son temps.

On comprend que de Melville à Howe, la silhouette de Mangan est clairement porteuse d'inspiration poétique ; il n'est pas impossible que son ombre s'allonge pour rejoindre celle de Bartleby jusqu'à s'y confondre mais elle ne peut pas être l'unique déterminant, même si nous reconnaissons que l'hypothèse de Susan Howe est séduisante. En écriture, une image créative est composée d'une infinité de fragments qui s'assemblent dans un désordre aléatoire et finissent par former un récit, une identité fictionnelle, un personnage, une partie d'un personnage, un lieu imaginaire qui se recompose lui-même au fur et à mesure de l'écriture. Ce qui reste à la toute fin du processus scriptural peut fort bien être éloigné ou même en rupture d'avec un déclencheur original perdu en cours de route. Peut-être faut-il admettre que nous ne connaissons jamais le facteur de vérité de la genèse de Bartleby ? Mais bien plutôt que l'effet de fiction amène, dans ce cas particulier, le lecteur à se faire scribe à son tour pour comprendre ce qui se cache dans sa vibration sensible et son attraction négative.

La seule formule de l'enchantement parfait que préconise Susan Howe, malgré le sérieux de sa recherche, ne semble pas réaliste. Nous voyons plutôt dans Bartleby, un jeu complexe de transformations, aussi bien des expériences poétiques que d'autres qui le sont moins, ainsi que des lieux et des architectures créatives rassemblées progressivement pour donner accès à la naissance de cet improbable personnage. Bartleby apparaît ainsi sous la double nécessité d'une aspiration radicale à la liberté, à la fois interne au texte et à la conscience de Melville. Bartleby se meut d'une manière stratégique, de son apparition à sa mort. Il connaît son refus pour ce qu'il est et en accepte les conséquences. Il comprend la portée de sa révolte. Son travail d'effacement lui permet de se connaître par et dans son refus et son silence. Toutefois, le matériel utilisé par la nouvelle ne s'arrête pas à la nouvelle elle-même, il englobe aussi bien le lecteur à venir que l'auteur-créateur auquel il renvoie et qui, par le discours substitutif de Bartleby, s'examine, se construit ou se déconstruit, médite et

comble des vides. En ce sens, la symbolique radicale de *Bartleby le scribe* est un danger potentiel pour le lecteur et sans doute elle le fût en profondeur pour l'auteur qui ne comprend ni n'explique son refus ou sa révolte, peut-être parce que son personnage est trop proche de lui.

La figure Bartleby symbolise cette ligne de « partage des eaux » au-delà de laquelle la direction de l'écriture devient anarchique et renvoie à ces sentences que l'on porte contre soi-même, plus qu'il n'est permis. Melville ne s'attendait peut-être pas à faire mourir de refus et de solitude son personnage, pourtant c'est cette mort tragique et les commentaires de l'avoué qui évitent une conception trop courte à la nouvelle. Dans le « danger » de Bartleby réside la menace d'une rationalisation, loin de sa poétique singulière, qui pourrait « accrocher » la figure de Bartleby à quelque chose d'éclairant, une morale de la création par exemple, à codifier cette figure pour pénétrer son mystère et l'identifier à un élément réaliste de l'histoire littéraire comme si la nouvelle de Melville était une méditation méthodique dans laquelle on « plierait » Bartleby en lui adjoignant des référents, une histoire et une biographie inspirée. Melville lui-même constate sa non-histoire, sa non-biographie, ses non-implications, ses-non-dits, on peut y lire en fait « le côté énigmatique des énigmes⁵² » car « une des forces de Bartleby réside manifestement dans cette capacité - qui est même une nécessité dans son cas - à évoluer sans souci des références⁵³ ».

Melville avait souligné ce poème de Mangan dans le fameux livre qu'il acheta d'occasion :

“Alone the Poete lives – alone he dies.
Cain-like, he bears the isolating brand
Upon his brow of sorrow. True, his hand
Is pure from blood-guilt, but in human eyes
His is a darker crime than that of Cain, -
Rebellion against Social Wrong and Law!”
Groaning, at lenght I slept, and in my dreams I saw

⁵² Walter, Benjamin, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 133.

⁵³ Mathieu Lindon. « Description d'un combat », *Delta*, numéro 6, mai 1978, H. Melville « *Bartleby* », p.22.

The ruins of a temple on a desolate plain.”

La pratique de la vérité, la solitude et la souffrance face à une société ingrate condamne le poète. Vision romantique, expropriation sociale, qui ne pouvait manquer d’interpeler Melville, et dont il dut se sentir particulièrement proche du mécanisme de destitution poétique évoqué par Mangan.

1.2.5 La symbolique de Bartleby et la critique littéraire

L’expérience unique de la trajectoire de Bartleby n’est plus tout à fait assujettie à la littérature mais au contraire explore les qualités d’un silence qui révèle ou rappelle sa nature sans trahir la cause qui lui a valu d’exister. L’élan vital de Bartleby émerge de la production fictive de la nouvelle qui porte son nom et qui avait valeur d’anticipation. Derrière son écran, on y lit la frustration de l’écrivain Melville, sa capacité autocritique teintée d’ironie. Mais par-delà l’effet de miroir entre la nouvelle et son auteur, il est réaliste d’y lire le triomphe bartlebien d’une étonnante capacité de négation, capacité négative et auto-négative qui semble, en effet, immense. C’est elle qui lui confère une seconde nature qui se saisit de ce qu’il y avait de vrai dans le projet sans espérance du copiste Bartleby. La mutuelle relance entre la fiction et la réalité atteint ici son but et les écrivains négatifs peuvent devenir un avenir possible de la littérature alors qu’ils sont déjà disséminés dans son présent, leur puissance dissipant à leur façon modeste tout simulacre littéraire, « tout suicide organisé de la parole face à la dictature de la langue⁵⁴ ».

Une puissante interrogation de l’écriture est installée dans le récit de la nouvelle, même si le discours qu’elle revendique résiste aux forces d’investigations de la critique littéraire qui la sonde. À travers les sommations de la nouvelle de Melville se sont définis des phénomènes *magnétiques* insolites, une exacerbation du discours initial de la littérature sur sa fin, sur le commencement de sa dissolution. Cette attirance vers le vide dégage de la figure de Bartleby un potentiel de destruction

⁵⁴ Giorgio Cesarano, *Manuel de survie*, Paris, Dérive 17, 1981, p. 110.

réel pour la littérature et des risques de désaffection grandissants. Ce risque soudain implique une confrontation radicale avec tout ce qui constitue le phénomène littéraire. La tradition critique, toujours *intérieure* à la littérature, devient en quelque sorte inopérante devant l'impossibilité d'accommodements et de convergence entre la direction de la métamorphose indiquée par Bartleby et la littérature dont la critique est le pendant obligé à l'identité. Cette distinction essentielle relativise, quelles que soient leurs qualités, les résultats d'une critique littéraire limitée à redéfinir les plans mouvants d'une littérature dans ses propres frontières. Car c'est précisément le caractère spécialisé et par là limité d'une littérature contemporaine qui se contente d'être à l'infini « une représentation illusoire du non-vécu⁵⁵ » que Bartleby interpelle. Il rétablit la relation d'origine entre le langage et le monde et donne une place nouvelle à la certitude de la volonté créatrice jusqu'à lui isolée dans la culture. La mystification esthétique et le sentiment de séparation, de déchirement entre l'œuvre et l'auteur, entre l'écriture et la littérature, qui lui sont consubstantiels apparaissent alors vides en regard de l'obstination sereine de son refus libérateur. Bartleby, en se soustrayant, délivre un message de refus global. Il écarte aussi bien le refus partiel, lié à la posture de l'écrivain, là où l'écrivain se réalisait

dans le sentiment de la volonté délibérée d'un refus incessant qui ne tente, paradoxalement, que de se surmonter et de se « vaincre ». Affirmer ce refus, vaincre ce refus : telles pourraient être les éléments de la dialectique qui entretient l'énergie vitale à travers laquelle ce que l'artiste assume, c'est de ne jamais assumer d'être.⁵⁶

Mais Bartleby se refuse aussi à ce *refus d'être*, il entend au contraire être pleinement soi-même et exister enfin sans déchirement et sans rôle. Son refus consiste à ne pas devenir l'*autre* qu'on lui désigne, la place qu'on lui assigne dans le domaine de la culture, il entend seulement rester *soi-même*, en dehors de toute compromission et revendique dans sa prédestination l'anonymat et le silence, l'agraphie et la négation

⁵⁵ Guy Debord, *La société du spectacle*, op.cit., p. 181.

⁵⁶ Max Bilen, *Dialectique créatrice et structure de l'œuvre littéraire*, Paris, Vrin, 1971, p. 206.

comme seuls moyens d'expressions capables de conserver les fondements de son identité.

Bartleby a inspiré de très nombreuses analyses et l'on a pu comparer le copiste livide à « une Mona Lisa de la littérature »⁵⁷. Nous allons retracer ici quelques-uns de ses traits parmi ceux relevés par la critique, et qui nous semblent illustrer notre démarche. Axant sa recherche dans une perspective de poétique comparée (son étude traite des stratégies de retraite, de repli, d'effacement utilisées par Melville dans « Bartleby », par Beckett dans « L'innommable », par Kafka dans « La métamorphose » et « Le terrier »), Florence Godeau⁵⁸ relève au sujet de Bartleby qu'il ne se livre à aucune activité créatrice et qu'ainsi la question de la figure littéraire de *Bartleby* est sujette à caution. Elle ajoute que son activité scripturaire brouille l'originalité et l'individualité du personnage de sorte que l'écriture dont il s'agit n'est finalement que copie de copie, « une écriture fastidieuse et sans prestige, une copie administrative dégradée éludant tout travail d'interprétation, une simple compréhension de la Loi qui énonce les règles.⁵⁹ ». Godeau hésite à interpréter le Bartleby de Melville comme une figure qui permettrait d'interroger l'écrit. Elle le perçoit plutôt comme un mime parodique. Bartleby ne faisant en quelque sorte que produire (puis dé-produire) une pantomime, celle d'une écriture « sérieuse » et porteuse de sens, réduite dans les faits à une écriture sans finalité et dépourvue de sens véritable. Le fait de copier, son caractère répétitif, annulerait toute portée réelle à la signification de cette écriture qui fonde la réaction du scribe. Godeau croit voir dans Bartleby l'esprit de l'évasion, une histoire d'amour manquée, d'une relation déniée, d'une reconnaissance refusée⁶⁰. Il existe pourtant un discours de Bartleby, nous l'avons vu, qui, s'il englobe les raisons indiquées par Godeau, trouve sa pleine

⁵⁷ Régis Durand, « Le cadre de la fiction », *Delta, Bartleby, Melville, loc. cit.*, p. 95 et suivantes.

⁵⁸ Florence Godeau, *Récits en souffrance, essai sur « Bartleby » (Herman Melville) « La métamorphose » et « Le terrier » (Franz Kafka) L'Innommable (Samuel Beckett)*, Paris, Kimé, 2001, p. 27 et suivantes.

⁵⁹ *Ibid.*, p.28.

⁶⁰ *Ibid.*, p.175.

justification dans les béances du texte. Il en est de même pour les personnages de Kafka. Blanchot répond clairement aux doutes de Godeau. Il affirme que

[ce] que Kafka nous donne, don que nous ne recevons pas, c'est une sorte de combat par la littérature pour la littérature, combat dont en même temps la finalité nous échappe et qui est si différent de ce que nous connaissons sous ce nom ou sous d'autres noms que l'inconnu même ne suffit pas à nous rendre sensible, puisqu'il nous est aussi familier qu'étranger. « Bartleby l'écrivain » appartient au même combat, dans ce qui n'est pas la simplicité d'un refus.⁶¹

Kafka lui consacre sa vie mais Bartleby refuse l'écrit. Complexité volontaire ou aveu de faiblesse, exil ou nihilisme, évasion ratée, le refus est aussi l'expression d'une solitude, un appel impossible à la confiance, un refus contraire à la mécanique habituelle du « non ». Les occurrences de ce refus sont donc suffisamment nombreuses pour engendrer des hypothèses généreuses quant aux intentions de l'auteur. Cette ambiguïté est même l'ossature de l'œuvre. Le personnage de Bartleby paraît particulièrement opaque et le narrateur de la nouvelle avance un discours qui cache de nombreux messages. Les énoncés de l'histoire gagnent en intensité dans un jeu de miroirs et de renvois. Godeau, d'ailleurs, met ainsi en évidence dans son étude tout ce qu'il y a de contradictoire dans le témoignage de l'avoué qui constitue la seule référence connue du lecteur pour approcher et comprendre Bartleby.

Ainsi Bartleby et l'avoué se séparent-ils sur un malentendu : leur relation a tourné court, le dialogue n'a pu être véritablement établi, chacun s'est replié en lui-même... La nostalgie, éprouvée peut-être par le seul Narrateur, se nourrit d'un bonheur à peine entrevu, pas même imaginé, comme une porte un instant entrebâillée sur une lumineuse perspective, mais sitôt après refermée. Aussi, à l'échec de l'échange direct ou différé entre deux êtres, répond le désir d'une *relation*, d'un hommage d'ordre littéraire, qui serait aussi un témoignage, sans que nulle intention morale déterminée y soit pourtant associée⁶².

La nouvelle de Melville gagne donc clairement à être interprétée, surtout s'il s'agit d'une évocation littéraire indirecte (hommage à Mangan par exemple ou

⁶¹ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, op. cit., p. 213.

⁶² Florence Godeau, *Récits en souffrance*, op. cit., p. 177.

évocation des déboires littéraires de Melville lui-même), comme une allégorie sur l'écriture et l'incertitude du créateur face à un monde arbitraire. Pour confirmer cette hypothèse, considérons que Bartleby est défini comme un scribe et que cette définition ne peut être totalement gratuite dans l'esprit de son auteur. Régis Durand a montré que dans la langue anglaise et américaine d'origine de la nouvelle « *scrivener* » a trois sens principaux : 1- Écrivain professionnel ou public, secrétaire, scribe, 2- Greffier, quelqu'un qui rédige des contrats ou prépare des écritures 3- autrefois un courtier⁶³. L'activité d'écriture est bien installée au centre de la nouvelle même si elle prend deux directions : le récit lui-même de la nouvelle et le travail de copie de Bartleby qu'il refuse. L'un renvoyant constamment à l'autre des échos successifs où l'histoire singulière d'un copiste élabore des données interrogatives majeures sur la légitimité de l'écriture. Le lecteur comble ou ne comble pas la rumeur d'un texte déconcertant mais ne peut être insensible à cette dérive du texte qui se redouble constamment vers des objets de réflexion qui passent en force ou en subtilité d'un texte à un autre sous-jacent. La question du statut donné à l'écriture se pose alors. Qu'elle soit copie de copie ou classique de la littérature universelle, l'écriture est ici les deux à la fois : « Bartleby ne sait pas ce qu'est l'écriture et quel est son statut : elle les a tous à la fois. [...] C'est cela même nous dit Bartleby, parce que c'est cela même l'ancrage originel de la littérature pour Melville⁶⁴ ».

Melville signale l'extrême précarité du littéraire : cette écriture que Bartleby disqualifie signe la fin de la cohérence du projet de Vérité lié à l'écriture et le délabrement de toute exigence d'une légitimité, mais Melville ne s'arrête pas à la seule dénonciation ou même à montrer du doigt un modèle qui s'effrite. Dans le désespoir bien réel de l'écrivain naît une position de repli alors qu'on lui impose de consentir au monde. Ce repli sera une vision ironique, masquant ce qu'il y a d'irréversible dans les échecs qui sont survenus. Mais, « l'ironie sollicite

⁶³ Régis Durand, *Melville, signes et métaphores*, op.cit., p. 46.

⁶⁴ Catherine Demure, « La vibration du monde », *Europe : Herman Melville*, loc. cit., p.106.

l'intellection ; elle éveille en l'autre un écho fraternel, compréhensif, intelligent [...] L'ironie est un appel qu'il faut entendre⁶⁵». L'ironie connaît le dialogue et c'est pourquoi Bartleby nous amène sur son propre terrain de réflexion. Car son histoire est aussi l'histoire d'une dépossession, et Bartleby, dépossédé, « se retirera à la fois du monde et du texte⁶⁶». Son silence et cette mort nous rappellent soudain que si la littérature se souvient parfois de la disparition, celle-ci est toujours une affaire concrète et qui n'a rien d'abstrait. La mort de Bartleby, dont on ne mesure ni l'utilité ni l'inutilité, ne peut manquer de susciter une réelle émotion quant à ses causes.

On aura noté que le refus dont nous parle la nouvelle de Melville est aussi celui d'une perte fondamentale qui aide peut-être à éclairer le gouffre de l'écriture, la dérive de la littérature. Misère, ridicule, anorexie, agraphie se conjuguent pour définir l'humanité d'un personnage qui comprend et sait que, issue du silence absolu, du refus incongru et de la volonté d'absence, une lumière, si infime soit-elle et certes différente, brille tout de même dans une *écriture à venir*, pour reprendre les termes de Blanchot. À l'évidence, une interprétation de la nouvelle qui se cantonne à la certitude d'une « parole » donnée par le récit, à la construction structurelle du récit, est tendancieuse en ceci qu'elle passe à côté de cette interrogation fondamentale de Melville : « savoir si nous pouvons vivre avec la littérature⁶⁷ ». Bien que la sincérité totale, une demande maximale de confiance et d'amour fassent obstinément partie de Bartleby, Durand⁶⁸ nous rappelle que « cette part d'incertitude calculée du texte remplit un vide qui en fait un élément structural fondamental ». Tout d'abord, Bartleby est producteur de refus et de silence, sa subjectivité dont on ne savait rien prend forme. D'inaudible, elle affirme son enracinement au fil de la narration. On peut lire l'humilité soudaine, la candeur de l'avoué, mais on discerne aussi chez Bartleby « son honnêteté foncière, le dédain qu'il manifeste face aux offres d'argent

⁶⁵ Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 68.

⁶⁶ Catherine Demure, « La vibration du monde », *Europe*, loc. cit., p.106.

⁶⁷ Philippe Jaworski, *Melville, le Désert et L'Empire*, op. cit., p. 20.

⁶⁸ Régis Durand, *Melville, signes et métaphores*, op. cit., p.128.

qui sont soulignés à plusieurs reprises par le narrateur, et nous rendent d'autant plus sensibles les compromissions sordides d'un monde tourné vers le profit⁶⁹ ».

Le non-violent Bartleby, fragile et buté, devient un être de chair qui nous rappelle que la désillusion peut être mortelle si elle touche à l'essentiel. Et cette dimension physique du personnage, ses espoirs massacrés, sa mutité imposée, énonce sans doute le lieu mystérieux et mouvant où Melville situe son action littéraire et sa quête. « En tant qu'homme révolté et contre sa classe⁷⁰ », l'écriture, il l'a compris, est inutilisable, dérisoire ; elle n'est pas l'incarnation de l'aventure ou la fin des masques mais le constat de la pétrification du monde et de la solitude. Le scribe Bartleby, à sa mort, n'a jamais été si dangereusement proche du lecteur, l'écho de sa disparition se prolonge au-delà de la lecture et sa part de folie ne peut laisser indifférent. Cette proximité explique la vibration de la figure de Bartleby et son enracinement dans l'imaginaire littéraire aidé de la formule qui le caractérise « I would prefer not to », qui produit un impact considérable.

Lorsque nous lisons la nouvelle de Hermann Melville « comme une réflexion sur l'écriture, voire une parabole de la situation de l'écrivain solitaire, en butte à l'incompréhension, qu'était devenu Melville en 1853⁷¹ », c'est parce que la littérature dans une perception sporadique mais profonde s'est sentie violemment interpellée par Bartleby. Ainsi cette ouverture littéraire révèle la substance et le matériau qui résonnent dans les rapports de Bartleby avec la littérature. Ceux-ci sont nombreux,

⁶⁹ Florence Godeau, *Récits en souffrance*, op. cit., p.134.

⁷⁰ Jean-Jacques Mayoux, *Vivants piliers*, op. cit., 1985, p. 72.

⁷¹ Florence Godeau, *Récits en souffrance*, op. cit., note 67, p. 197. Nous reprenons cette proposition citée par Godeau parmi de nombreuses autres interprétations rassemblées par elle : Olivier Nora dans sa postface de l'édition « *Mille et une nuits* » considère que la nouvelle ne propose aucune lecture définitive mais place le lecteur dans la posture du narrateur impuissant ; A. Robert Lee (*Billy Budd and other stories*, London, 1993) propose de lire ici « une parabole des murs », une anatomie du moi moderne confronté au sentiment de l'absurde qui pourrait se traduire par une apologie de la *résistance passive* de Henry David Thoreau ; on a pu y voir aussi un nouveau Christ ou un Bouddha ; enfin l'analyse selon laquelle Bartleby serait une fable du double, du *Doppelgänger* des romantiques allemands à la manière du *William Wilson* d'Edgar Poe a été également avancée.

Pierre Leyris⁷² y reconnaît l'excès des travaux d'écriture ; Bernard Terramorsi⁷³ croit y déceler une analogie entre l'écriture et le *pharmakon* ; pour Catherine Demure⁷⁴, Bartleby interroge la légitimité de l'écriture : « le péril de la désorganisation de la vie sociale sera surmontée par l'écriture ; mais celui de l'écriture ? » ; il interroge aussi sa finalité : « Bartleby est probablement celui qui a toujours su que la mort est dans l'écriture⁷⁵ ». Quant à Maurice Blanchot, il atteint ses habituelles profondeurs métaphysiques en sous-entendant l'échec d'une parole issue de l'abîme et du silence dans une « littérature (qui) commence au moment où la littérature devient une question⁷⁶ ». Mais peut-être Blanchot diagnostique-t-il encore plus précisément le mal que Melville décrit dans sa nouvelle en indiquant qu'il est l'expression « d'un combat pour ne pas nommer le combat⁷⁷ ». La figure de Bartleby hante donc la littérature moderne avec les formes de l'absence qui lui sont spécifiques : la formule, l'entêtement, l'immobilisme, le silence, le refus. Les modalités distinctes de son refus partant et aboutissant à la littérature, il nous faudra chercher pourquoi et comment elle n'a pu s'en affranchir et définir son degré de responsabilité.

Nous pourrions citer comme autre argument de l'impact de Bartleby sur la littérature, une phrase de Melville qui, parmi les « blancs » du texte, et dès l'*incipit*, avoue la connotation éminemment littéraire de ce qui va suivre. En effet, parlant d'une biographie éventuelle de Bartleby pour en constater l'absence totale de matériaux, Melville fait dire à l'avoué : « It is an irreparable loss to literature⁷⁸ ». On peut supposer que Melville n'entendait pas, par littérature, celle des hommes de loi et

⁷² Pierre Leyris, « Naissance des contes », *L'Arc*, loc. cit., p. 58.

⁷³ Bernard Terramorsi, « Bartleby or the wall », *Europe*, loc. cit., p. 92. « Le *pharmakon* peut-être traduit très succinctement par philtre : à la fois le remède et le poison. *Pharmakos* désignait le bouc émissaire dont l'expulsion ou la lapidation était cathartique », Godeau, *Récits en souffrance*, op. cit., p.99.

⁷⁴ Catherine Demure, « La vibration du monde », *Europe*, loc. cit., p. 103.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 106.

⁷⁶ Maurice Blanchot, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 243.

⁷⁷ « Combat de la passivité, combat qui s'annule en extrême patience et que le neutre ne réussit pas à endiguer. Combat pour ne pas nommer le combat. [...] », Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, op. cit., p.213.

⁷⁸ Herman Melville, *Piazza Tales*, New York, Hendricks House inc., 1962, p. 16.

des avocats d'affaire mais celle dont il s'apprêtait à faire le constat des limites précisément littéraire bien que *literature* en anglais signifie aussi bien la littérature que de la documentation ou des prospectus. Malgré cette ambivalence particulière du texte soulevée par la traduction, il demeure les signes perceptibles (la copie, le refus d'écrire, les *dead letters*) d'une métaphore dont le mécanisme désigne la littérature et qui permettent la lecture d'une remise en cause de la littérature et de l'écriture. Malgré des limites posées par la narration à la compréhension de *toutes* les directions de cette métaphore, notamment par l'accumulation des non-dits du texte, celle-ci véhicule un apparent paradoxe en comparant un territoire créatif, celui de la littérature incarnée au moins dans les obsessions de Melville l'écrivain et largement couvert dans sa correspondance, et un territoire soumis à l'économie, le cabinet de l'avoué. Ces territoires sont à la fois opaques et lumineux, puisqu'ils renvoient l'un à l'autre avec peut-être l'intention de les confondre pour les démasquer. L'ironie sous-jacente au texte et la technique d'écriture, mais aussi le mouvement de Bartleby vers son extinction ouvrent la métaphore melvillienne à une grande complexité d'interpellations alors que l'intention initiale en était peut-être plus simple, plus naturelle en regard de la situation d'échec de Melville. Aucun des territoires comparés et rejoins ne dévoile le mystère de Bartleby ni celui de Melville mais il est permis de penser, avec Derrida, que Bartleby annonce aussi « la question du secret comme secret de la littérature ⁷⁹ ».

1.2.5.1 Bartleby, une formule ?

La formule utilisée par le scribe a frappé tous les lecteurs du *Bartleby* de Melville. Malgré ses différentes traductions en langue française, nous l'avons vu en note 8, l'aspect indéterminé de « *I would prefer not to* » est demeuré constant. Cette formule oscille entre l'abdication et l'affirmation sans jamais clairement se prononcer. Blanchot considère que « le refus est un moi qui refuse » et il donne à

⁷⁹ Jacques Derrida, *Donner la mort*, Paris, Galilée, 1999, p. 177.

celui de Bartleby la « valeur d'une abnégation voulue comme l'abandon du moi ⁸⁰ ». Nous croyons que, par delà l'abandon du moi, se posent également d'autres correspondances, ainsi celle de la reconquête nous paraît en prise directe avec un *moi perdu*. L'abandon introduit son propre comblement du Moi. Le Moi est toujours sur le point de s'effondrer, si nous entendons par là des dissociations psychiques, mais nous ne voyons pas la folie à l'œuvre chez Bartleby. L'avoué sous-entend que Bartleby pourrait être atteint de troubles psychiatriques, tout comme il a pensé qu'il devenait aveugle et qu'ainsi il ne pouvait ni lire ni copier. Ces troubles hypothétiques ne sont évoqués que parce que l'avoué cherche une logique à Bartleby, et voudrait aussi fonder l'hospitalité forcée de son étude sur un terrain familier : la maladie ou un handicap qui justifieraient le comportement insensé du scribe. Pourtant, il nous paraît qu'il se rallie à la fin de la nouvelle à l'opinion que le choix de Bartleby est un choix sans aucune contrainte, un saut qualitatif dans la liberté véritable. Il s'agit d'une décision libre sinon d'homme libre, sans contrainte extérieure ni faiblesse de l'esprit ou du corps. Bartleby se livre au refus librement, en connaissance de cause. Il récuse l'hospitalité et la charité, et refuse chaque échange concocté par l'avoué au profit de la solitude absolue, du refus et d'une négation symétrique à chaque proposition charitable. Il le fait d'une manière si parfaite, si extrême, que l'avoué confronté à l'impossibilité de concevoir la plénitude de cette négation s'égare, perd le sommeil et fuit pour, finalement, livrer Bartleby à l'arbitraire des nouveaux propriétaires de son office. La vie prend les couleurs grises des murs, les mots entendus ailleurs deviennent les échos de son secret. Ainsi Michel Imbert émet l'hypothèse que l'avoué à son tour est perdu par l'effet contaminant de la négativité de Bartleby :

Ayant livré Bartleby qui s'en était remis à lui, le juge s'est peut-être condamné ; il redoute pour son salut qui ne lui paraît plus assuré. Des pronostics sur le scrutin présidentiel entendus au croisement de *Canal Street* et de *Broadway* lui laissent pressentir avec angoisse l'incertitude de l'élection divine : il est, à la croisée des chemins, placé devant l'alternative du chemin de la perdition (*Broadway*) et de la voie étroite (*Canal Street*). L'homme de

⁸⁰ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, op. cit., p.186.

bien, en optant pour Broadway et en délaissant Bartleby, s'est peut-être égaré de peur de se perdre. Ayant éprouvé, tour à tour, la faillite de la loi, puis l'effondrement de sa foi, le vieil avoué, désormais sans foi ni loi, en est réduit à s'avancer, seul, en aveugle, sur son chemin de croix⁸¹.

Pour Gilles Deleuze⁸², la formule de Bartleby implique un négativisme au-delà de toute négation. Il pose l'existence d'un nouveau procédé du langage qui rapproche celui-ci d'une langue inconnue qui serait, rajoute-t-il, « une projection de la langue de Dieu ». Il y voit une confrontation du langage avec le silence, qui l'y fera sombrer. Mais de quel silence s'agit-il ? Nous ne pensons pas que ce silence soit celui du vide et d'une absence si parfaits qu'ils ne cachent des revendications sous-jacentes et des confrontations. Dans ce silence se meuvent des pensées, des actes, et peut-être des issues. Bartleby sait ce qu'il fait, « il sait parfaitement où il se trouve⁸³ ». Lorsque l'avoué demande à Bartleby pour quelles raisons il refuse de faire ses écritures, celui-ci lui répond : « - Ne voyez-vous pas la réponse de vous-même ?⁸⁴ », prouvant que lui sait précisément où il en est alors que l'avoué suppose que, sa vue affectée, Bartleby devient aveugle. Ce constat ne serait pas valable pour tous les écrivains négatifs, mais nous présumons que dans leur grande majorité et peut-être dans le cas des bartlebys contemporains dont nous étudierons les formes de l'absence, chaque Bartleby se hâte vers son devenir, un devenir autre, et n'entretient aucun lien de causalité avec *la vérité commune*, c'est-à-dire la morale dominante, l'idéologie dominante, justement parce que son intention première est d'interroger en son centre ce qui se présente comme inévitable, sa part d'invérifiable et de ténébreux en elle.

L'interruption de l'écriture ne signifie pas, à notre sens, une indifférence à son égard, mais plutôt, que de son empreinte surgit un mandat élargi, et la fin et les moyens postulés par ce mandat pèsent plus fortement vers un accomplissement total de l'écriture, vers ce qu'elle aurait pu être, vers ce qu'elle doit devenir en se

⁸¹ Michel Imbert, « Lettres de créance », *Europe*, loc. cit., p. 66.

⁸² Gilles Deleuze, « Postface », *Bartleby, Les Îles enchantées*, op. cit., p. 178 et suivantes.

⁸³ Giorgio Agamben, *Bartleby ou la création*, op. cit., p. 84.

⁸⁴ Herman Melville, *Bartleby le scribe*, op. cit., p. 50.

dépassant, « en la détruisant de fond en comble⁸⁵ ». Pour les bartlebys, la littérature se définit par tout ce qu'elle n'est pas et ce qu'elle n'a pu être ou ce qu'elle a perdu, et par son impuissance à créer autre chose que des mots et des images. Considérant que la littérature ne peut réaliser le projet d'extension de l'univers qui la fonde ni expliquer cet univers, ils la réduisent à sa totale négation tout en maintenant la puissance d'évocation de l'écriture intacte. De sorte que la formule est parcourue de mouvements contradictoires. Stratégie défensive, elle apparaît extrêmement sophistiquée derrière son économie de fonctionnement minimal. Pour Florence Godeau :

Dans sa radicale étrangeté, la formule *I would prefer not to* réduit Bartleby, l'Homme sans références, à être aussi un homme absolument sans préférences, contingent et virtuel, se condamnant en quelque sorte lui-même à survivre dans un état de pur flottement, dans l'indifférence et l'indifférencié, entre l'être et le néant⁸⁶.

Godeau nous dit ici que Bartleby se condamne à l'annulation et que la formule glisse du « je préférerais ne pas (faire, avoir) » au « je préfère ne pas (être) ». Mais le cheminement de Bartleby a-t-il cette valeur de naufrage ? N'est-il pas également, plutôt qu'une posture de martyr, une résistance certes passive, une sauvegarde de son intégrité ? Formuler son indignation serait irrecevable, exprimer la forme et la nature de son refus par des mots impuissants le serait également. On le voit, Bartleby, très pâle, amaigri, se tourne doucement vers le lecteur avant de devenir transparent et de disparaître comme un tas de chiffons.

Ironiquement, c'est peut-être ainsi que Bartleby s'assure l'avantage sur l'écriture en se fondant dans une posture d'effacement qui surprendra le lecteur, une posture où le sens littéral de la formule paraît se désagréger. L'absence et le refus de Bartleby ne signifient aucunement qu'il ne cherche pas à déjouer les limites de l'écriture, ni même que, dans un rapport de confrontation avec elle, il ait abdiqué toute puissance dans le vide ainsi que le sous-entend Blanchot. Peut-être cherche-t-il

⁸⁵ Giorgio Agamben, *Bartleby ou la création*, op. cit., p. 81.

⁸⁶ Florence Godeau, *Récits en souffrance*, op. cit., p. 171.

seulement à conserver son avance, aidé d'une formule qui retarde la compréhension jusqu'à l'absurde, tout en se considérant en état de légitime défense ? C'est dans ce nœud de l'inconnaissable que le récit de Melville bascule dans le mystère.

La formule de Bartleby dégage un temps suspendu ; elle maintient une distance face à toute réquisition, et lorsque l'avoué sent se dérober le monde devant cette formule répétée, c'est parce que la formule maintient la défection de Bartleby dans un provisoire ininterrompu. Quant à l'avoué, il suspend son jugement et surtout son verdict. La formule interpelle l'interlocuteur, elle le renvoie à lui-même, à sa propre question, à sa propre identité. La formule revient en boucle droit sur le locuteur, lui imposant l'initiative et la responsabilité d'un choix final. Pour Bartleby, l'indécision de sa formule n'implique aucune compensation et son ambiguïté est rehaussée par le fait que la narration de l'avoué ne parvient pas à se donner comme véritablement transparente. Elle introduit au contraire un travail de redoublement qui renforce le vertige de la formule : celui qui écrit l'histoire, comme narrateur, se veut maître de la vérité ; mais en tant que scripteur, il n'est plus qu'un scribe parmi les autres, un copiste qui prend le relais dans une chaîne interminable.

Nous voyons que la formule peut être d'une telle précision qu'elle en devient peu crédible : un des bartlebys recensés par Enrique Vila-Matas dans son livre *Bartleby et compagnie*, Juan Rulfo⁸⁷, avait coutume de justifier son silence littéraire par ces mots : « C'est que mon oncle Severino est mort. C'est lui qui me racontait des histoires⁸⁸ » ; Rimbaud répondait aux sollicitations de Ernest Delahaye par un bourru et déterminé « Je ne m'occupe plus de ça!...⁸⁹ ». La formule révèle plutôt une présence pleine où les mots relèvent de l'indiscernable, où absence et refus façonnent un vide immobile, pétrifié, sans proposer de véritable discours de remplacement. À

⁸⁷ Auteur mexicain (1918-1986). Il écrivit *Pedro Páramo* (1955), *Le llano en flammes* (1954). Il déclarait écrire beaucoup mais renonçait à chaque fois de publier ses nouvelles créations qu'il détruisait.

⁸⁸ Enrique Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*, op.cit., p. 18.

⁸⁹ Ernest Delahaye, *Delahaye témoin de Rimbaud*, Neufchâtel, La Baconnière, 1974, p.261.

trop regarder, à trop observer, à trop vouloir comprendre, l'avoué, dans la nouvelle de Melville, cède presque à la fascination de la formule. Le pouvoir de dissémination de la formule est tel que l'avoué est bien prêt de succomber à « la sympathie vraie, la démocratie, la fraternité⁹⁰ », sympathie qu'il ne ressent nullement envers les autres scribes mais qui, tout à coup, se révèle en lui sans qu'il puisse l'expliquer. Peut-être est-ce dû à la seule formule qui laisse ouverte l'interruption, de sorte que l'avoué est obligé de descendre en lui-même pour amasser des ressources nouvelles. Pour nous, une piste de compréhension non encore explorée s'offre ici car il n'est pas impossible que Melville ait voulu montrer et chercher tout à la fois avec Bartleby une équivalence entre la lettre, l'écriture et la vie, équivalence qui l'aura mené au constat d'un deuil perpétuel inscrit dans les textes, constat de ce qui est perdu, de la non coïncidence entre la vérité et la fiction, entre le sujet et lui-même, « du retard, toujours pris de la mort, entre les lettres et les destinataires, de l'effet de ratage inscrit dans l'écriture⁹¹ ».

Cette impasse aboutit à explorer le devenir immédiat de la subjectivité au sein de l'écriture justement parce que l'interpellation de Bartleby provoque troubles et incompréhensions devant l'amalgame qui est fait dans la nouvelle entre « les lettres au rebut et les hommes au rebut⁹² », entre ce qui est perdu dans l'écriture et la menace qu'elle représente comme commentaire d'un temps mort, d'un temps fini qui échappe à tout narrateur, manque des lettres et des mots qui n'arrivent jamais à destination qu'avec une valeur testamentaire. Mais nous n'en avons pas fini avec la formule. Si « l'infini loge dans une formule⁹³ », c'est bien parce que la formule ouvre sur quelque espace insondable ou sur des décisions en chaîne qui se dissimulent derrière elle, juste derrière le paravent de ce qu'elle semble dire et dont l'interlocuteur, qui plus est, n'est même pas certain. Nous avons vu que la formule est une formule de suspension,

⁹⁰ Jean Jacques Mayoux, *Vivants piliers*, op. cit., p. 72.

⁹¹ Régis Durand, *Melville, signes et métaphores*, op. cit., p. 53.

⁹² Herman Melville, *Bartleby le scribe*, op. cit., p. 76.

⁹³ Jean-Patrice Courtois, « Syntaxe de l'impossible », *Europe*, loc. cit., p. 75.

elle introduit dans le même moment une plausible probabilité, une permission implicite, ainsi qu'une atténuation consentie du négatif. Bartleby rend la poursuite d'un dialogue impossible, aucune réplique n'est possible, et la formule apparaît être en soi une tension irrésolue. Pour résumer l'importance de la formule, « plus le sens est clair, moins la formule l'est⁹⁴ », et réciproquement. Car si le refus de Bartleby est limpide, sa justification ne l'est pas, ce que fait Bartleby opacifie son explication, ce qu'il dit est différent de ce qu'il fait. Dans ce jeu de l'esquive, le sens se perd et ne se trouve pas toujours où on voudrait qu'il soit ; ce que nous pourrions attendre de la perpétuation d'un sens lui-même indéfini parce que suspendu, inappropriable parce que déplacé, ne surgit jamais. Voici ce qu'affirme le narrateur, l'avoué :

Il m'avait semblé, tandis que je lui parlais, qu'il retournait soigneusement chacune de mes déclarations dans sa tête ; qu'il en saisissait pleinement le sens ; qu'il ne pouvait contredire à l'irrésistible conclusion ; mais qu'en même temps quelque considération souveraine l'obligeait à répondre comme il le faisait.⁹⁵

Bartleby s'avère ici prisonnier de la formule, il est contraint par elle et cette contrainte contamine le petit monde de l'étude. Avec cette pression qui s'allégorise dans la formule, la négation, le refus et l'absence trouvent leur axe de communication et nous forcent à considérer Bartleby comme le point de passage silencieux des forces proches du tellurique qui l'oppressent.

Pour Bartleby, une contrainte s'est exprimée et a assis son pouvoir sur quelques vecteurs irréductibles ramassés en une formule programmatique, ironique ou non. Il reste à trouver et à identifier les formules des bartlebys contemporains. Peut-être quelques écrivains négatifs n'en auront-ils pas ? Ou du moins n'auront-ils pas de formules *lisibles* ? Ce serait alors une extension encore plus efficace du sens donné à leur refus, un sens totalement *indéfini*. Pour Jean-Pierre Issenhuth la formule la plus adéquate est peut-être celle-ci : « ne plus se payer de mots ». Ou bien

⁹⁴ *Ibid.*, p. 75.

⁹⁵ Herman Melville, *Bartleby le scribe*, *op. cit.*, p.28.

cette autre : « La désertion se résume à des mots sans actes⁹⁶ ». Colette Peignot (aussi connue sous le pseudonyme de Laure) a pu tenter cette formule : « Vivre tout = s'annuler⁹⁷ ». Robert Walser avait lui aussi le don de la formule. À Carl Seeling, il affirmait que « il n'y a d'important que le voyage à la rencontre de soi-même⁹⁸ ». Plus tard, en 1955, peu avant sa mort :

Le jour de son soixante-quinzième anniversaire, [...] à la moindre allusion aux articles de journaux, aux émissions de radio consacrés ce jour-là à sa personne et à son œuvre, il vous rabrouait sans coup férir : « Cela ne me regarde absolument pas! ». Comme tous les jours, il fit consciencieusement son travail, balaya la chambre et passa l'après-midi à plier des sacs en papier⁹⁹.

Ainsi à travers chaque formule, nous décelons le refus de la fuite en avant, une stratégie d'évitement, et une tentative d'intégrité autonome distincte de la cohue habituelle du langage. Les ramifications du mensonge (mensonge sur soi, mensonge clandestin d'un dialogue continu entre l'écriture et le bartleby) sollicitent donc notre attention et d'autres bartlebys, trop humains, ne sauraient être perçus entièrement sans qu'ils nous convient à rectifier de nous-mêmes une figure trop parfaite, aux lignes de force de chaque formule irréfragable.

La voix sans discours des écrivains négatifs est peut-être, selon Derrida, une « langue secrète, une non-langue » qu'il est encore possible de comprendre par l'articulation et les commentaires, en osant selon lui, un rapprochement avec la scène biblique du sacrifice d'Abraham car la formule

« I would prefer not to » de Bartleby est aussi une passion sacrificielle qui le conduit à la mort, une mort donnée par la loi, par la société qui ne sait même pas pourquoi elle agit ainsi¹⁰⁰.

⁹⁶ Jean-Pierre Issenhuth, « Le grand ménage qui s'imposait », *L'inconvénient*, numéro 4, février 2001, p. 33.

⁹⁷ *Écrits de Laure*, texte établi par J. Peignot et le collectif Change, Paris, Pauvert, 1979, p. 194.

⁹⁸ Carl Seeling, *Promenades avec Robert Walser*, Paris, Rivages, 1992, p. 86.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 142.

¹⁰⁰ Jacques Derrida, *Donner la mort*, *op.cit.*, p. 107.

La formule utilisée par Bartleby mais non systématiquement reprise par les écrivains négatifs, décrit « la silhouette d'un contenu (que) hante la réponse¹⁰¹ ». À cela, il faut rajouter la dimension ironique déterminante de la formule et de son utilisation à des moments dévastateurs pour le narrateur de Melville, effets justement soulignés par Derrida. L'ironie ici utilisée n'est pas seulement centrée sur Bartleby, le personnage de Melville, mais familière à l'ensemble de la nouvelle. Ainsi, Bartleby pourrait être considéré comme un ironiste parfait si nous acceptons la définition que donne Vladimir Jankélévitch du « héros de l'ironie » :

Pour se déprendre de soi-même, il faut une absence totale de complaisance, une modestie particulièrement exigeante, et la résolution inébranlable d'aller, le cas échéant, jusqu'au sacrilège.¹⁰²

Et si nous identifions dans ce qu'il est convenu de nommer « l'art d'effleurer » une « extrême conscience », l'ironie pourrait être un des mystères cachés des écrivains négatifs, une façon de se déprendre du monde, sa réduction par l'absurde. Melville, magnifique ironiste, dans quelques-unes de ses productions littéraires soulève de cette façon corrodante la dimension tragique de ses personnages et dévie l'introspection, il brouille les pistes et joue ainsi à une sorte de bal masqué.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 106.

¹⁰² Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, *op.cit.*, p. 26.

CHAPITRE II

L'EFFET-BARTLEBY

Il existe un effet-bartleby dans la littérature. Disséminé dans des romans, des nouvelles, des essais, Bartleby s'enrichit ou s'appauvrit, presque comme s'il demeurerait rétif à apporter une définition franche de son existence. Le personnage de Melville continue à poursuivre de sa formule la vie secrète de l'écriture et l'intimité obscure des écrivains. Nous allons tenter d'identifier dans les vastes plis de la littérature, une partie de cet effet-bartleby et l'importance de ses signaux actifs. Son expression y sera peut-être semblable à une ligne de démarcation devant ce qui s'est perdu et se perd encore dans la littérature contemporaine. L'analyse des intentions littéraires de Vila-Matas s'impose alors. La vitalité de l'interpellation de Bartleby n'a pas éliminé les questions qu'elle pose. De Georges Perec à Enrique Vila-Matas, une dissémination se poursuit, à la limite, parfois, de la labilité mais toujours pour contraindre chacun, dans le vaste territoire littéraire, à confondre son masque. Ce trajet pourrait être l'objet d'une dislocation et d'un émiettement de la puissance de Bartleby. C'est au contraire une figure qui s'y construit avec force et qui entraîne à encore plus d'attentes. La figuration de Bartleby puis ses variations de contenus dans la littérature donnent paradoxalement la preuve d'une puissance de « convictions » actives qui dépassent les motivations de Melville. Malgré les interprétations changeantes, Bartleby semble se diffuser sans éparpiller la force d'une identité retranchée dans le négatif.

2.1 INDICES ET TRACES DES « BARTLEBYS » : LES LECTURES DE ENRIQUE VILA-MATAS

2.1.1 Enrique Vila-Matas et les enjeux de la littérature

Le roman de Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*¹, a relancé l'intérêt littéraire pour le personnage de Melville, du moins en France et en Espagne. Le regard de Vila-Matas sur Bartleby et ses émules vivifie et constate l'expansion des motifs de Bartleby. Les bartlebys que Vila-Matas considère et les tensions négatives dans la littérature dont ils sont les preuves créent un climat propice au renouvellement de la littérature, intention à laquelle il semble avoir dédié une part importante de son activité créatrice et de ses questionnements en tant qu'écrivain.

Les œuvres de Enrique Vila-Matas, écrivain catalan, interrogent en effet l'exubérance de la littérature, ses symboles, ses mythes, le goût de la lecture et de la découverte. Mais aussi le cercle restreint, récurrent dans toute son œuvre, des auteurs rares qu'il affectionne (Lawrence Sterne, Valéry Larbaud, Tristan Tzara, Franz Kafka, Bernardo Axtaga, etc., avec une nette propension pour l'écrivain suisse Robert Walser). L'analyse de leurs œuvres, la connaissance de leurs vies, les jeux littéraires auxquels il se livre dans ses créations littéraires entre fiction et essai, les variations littéraires autour de leurs thèmes comme la disparition, le refus, l'oubli, lui permettent de proclamer dettes et admirations à leur égard sans jamais quitter des yeux le parcours « vivant » de la littérature². En effet, partant de leurs vies et de leurs œuvres, Vila-Matas identifie ainsi les directions contemporaines essentielles d'une littérature qui interroge sa condition. Ces récits sont de constantes réflexions sur ce qui coïncide avec la vie et la dédouble dans la littérature. Vila-Matas tente également de déjouer les formes habituelles du roman en proposant des modes narratifs hybrides entre essai et fiction, entre fausses affirmations et véritables références. Son travail joue sur une

¹ Enrique Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*, *op.cit.*

² Alors que son œuvre continue à sonder la littérature, Vila-Matas est en passe de devenir lui-même littérature et de rejoindre son panthéon : « Ainsi Enrique Vila-Matas, l'être dont il s'en faut peu qu'il ne soit « l'être le plus littéraire de la terre », use t-il de ses abondantes lectures, à la manière d'un Montaigne fiévreux, comme de modes d'emploi pour sa propre existence, les citations littéraires lui tenant lieu d'interprètes, de guides, de costumes qu'enfilent ses réflexions et ses angoisses pour donner un sens nouveau, ou enfin un sens, à telle ou telle situation vécue », Emmanuel Pireyre, « Fictions documentaires », revue Inculte naïve, *Devenirs du roman*, 2007, p. 136.

certaine remise en cause parodique de la forme, notamment en utilisant dans *Bartleby et compagnie*³ seulement des notes de bas de page comme nous le verrons plus loin. Ses histoires insolites et singulières tentent de ne jamais quitter ce qui est propre, selon lui, à la littérature et à la poésie : le risque⁴.

Ces écrivains, ceux qu'il considère comme des amis proches et qu'il essaie de ramener en totalité de l'oubli, du romantisme ou de la gloire, de les humaniser loin du panthéon littéraire, ce sont bien souvent ceux qui ont tenté de s'éclipser modestement, de ne point mutiler leur créativité, de couper tout lien avec l'institution littéraire qui la figeait, afin de demeurer les obscurs artisans de leur art. Leurs tendances à la négation, leurs volontés d'oubli, leurs fascinations pour la destruction et la disparition, leur tentation « d'une frénésie de trahison⁵ » sont peu généralisables, selon Vila-Matas, au magma littéraire actuel dont la matière brute paraît si souvent hors d'atteinte. C'est pourquoi il est nécessaire de se pencher sur ce qui est encore obscur et résistant dans leur art de l'écriture, dans l'humour ou le tragique de leurs adieux parfois répétés, de récits posthumes en confidences fragmentaires, de publications amies et de commentaires d'admirateurs. Ces rares écrivains ont marqué la littérature de leur élégante dignité et de leur étrange poésie ; ils en sont les répliques négatives embusquées hors de l'immense positivité de la littérature. Ils montrent autre chose que l'étrange obstination de la littérature actuelle à s'égarer vers la célébration de la vanité.

Vila-Matas questionne ce qu'il peut y avoir d'immobilisé, d'étrange ou de factice dans la littérature en regard des spécificités respectives de ces écrivains, de leurs talents ou astuces narratives. Il illustre ainsi les capacités d'investigation et de questionnement de la littérature par l'étrange phénomène de la marginalisation et du refus, et la force d'interpellation du questionnement engendré par les créations

³ Enrique Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*, *op.cit.*

⁴ Enrique Vila-Matas, *Docteur Pasavento*, Paris, Bourgois, 2006, p. 157.

⁵ Enrique Vila-Matas *Abrégé d'histoire de littérature portative*, Paris, Bourgois, 1990, p. 87.

littéraires qui traitent de ces sujets auprès de ceux qui se préoccupent de « l'histoire de la subjectivité, de Montaigne à Blanchot⁶ ».

Parmi les thèmes littéraires de Vila-Matas, il faut noter la place remarquable qu'occupe « la force de l'absence » de certains écrivains et les personnages fictionnels *réfractaires* à toute théorie littéraire comme le Bartleby de Melville ou le mystérieux Odradek de Kafka dans sa nouvelle « *Le souci du père de famille* ». Ces figures forment une matière narrative à part dans la narration contemporaine. Elles fuient toute approche rationnelle. Elles semblent des trous noirs remplis d'obscurité et de lumière, créatrices d'un nouveau statut qui peut devenir autre dans l'instant de son évocation. Ces figures sont rares dans la littérature. Elles existent sans autres explications que leur présence simple et indéterminée, prête à expulser l'idée qu'elle semble pourtant amener. Bartleby s'inscrit dans cet ordre de pensée, sa formule est à la fois incertaine et qualifiable, Odradek reste insaisissable. Chacun des deux semble conçu pour ouvrir au lecteur capable d'accompagner la prolifération de ce qu'ils portent, une véritable liberté dans l'investigation. Aucun n'est neutre pourtant, ni univoque ni qualifiable *exactement*. Mais on peut les interpréter. Et c'est sous sa forme « libre » la plus proche de l'écriture que Bartleby paraît demeurer précisément le plus identique à lui-même. Son refus des mots devient un bagage nécessaire et troublant, et ce refus le rend vivant, non inerte. La matière de ce refus s'il commence par et dans l'écriture ne se limite pas à elle ; il parcourt l'échelle de la créativité et a tendance à repousser les limites qui lui sont astreintes dans la seule littérature. Et, pour Vila-Matas, ce sont justement la valeur de ses refus ainsi que ces bruits discordants dans et autour de la littérature qu'il tente de mettre à jour afin de comprendre ce qui, dans le langage et dans l'écriture, peut sauver du désastre général, où « nous sommes tous confondus dans le même échec⁷ ». Les romans⁸ de l'écrivain catalan, *Imposture* (l'histoire d'un

⁶ Enrique Vila-Matas, *Docteur Pasavento*, *op.cit.*, p. 83.

⁷ Enrique Vila-Matas, *Mastroianni-sur-mer*, Paris, Passage du Nord-Ouest, 2005, p.131.

⁸ *Imposture*, Paris, Bourgois, 1996 ; *La littérature assassine*, Paris, Passage du Nord/Ouest, 2002 ; *Suicides exemplaires*, Paris, Bourgois, 1995.

narrateur amnésique), *Abrégé d'histoire de la littérature portative* (une valise pleine de noms et de mythes littéraires), *Bartleby et compagnie* (les écrivains négatifs, les écrivains du refus), *La littérature assassine* (roman censé causer la mort du lecteur) et *Suicides exemplaires* (démonstration que la vie est terriblement en dessous d'elle-même), mêlent le vrai et le faux à partir de l'histoire littéraire, contournent ou déforment leurs références, utilisent ce qu'il reste d'insolence vivante et de propension au jeu dans une littérature qui entend contourner les conventions du genre. Vila-Matas fouille ce qui renouvelle la littérature dans les parcours ou les réflexions attribuées à ses auteurs favoris. Aidé d'une veine ironique et d'un joyeux sens de la désacralisation, Vila-Matas rend à la littérature une vie dont les mots s'écartaient. Il affine et révèle ce qui réside encore et toujours dans une littérature préoccupée d'insoumission à ses propres codes, de transgression de la forme, de feinte, de simulation et de fraude, de parodie et de détournement. Dans *Le mal de Montano*, roman qui débute avec l'histoire tragique d'une agraphie, il pense à la mort de la littérature et pour la sauver imagine que la vie devrait être littérature :

[...] il faudrait, tant pour donner de l'éclat à mon honneur que pour la bonne santé de la République des lettres, que ma propre personne, moi en chair et en os, se transforme dès à présent en la littérature elle-même, c'est-à-dire se transforme en la littérature qui vit sous la menace de sa mort en ce début du XXI^e siècle : m'incarner donc en elle et essayer de la préserver de son éventuelle disparition, en la revivant, au cas où, dans ma propre personne, dans ma triste figure.⁹

Derrière cette arborescence de sujets qui se vouent à comprendre ce qui serait propre à la littérature dans l'expression d'un rapport au monde, Vila-Matas nous avertit : la substance littéraire peut cesser de vouloir dire quelque chose même à ses lecteurs les plus avertis parce que quelque chose en elle s'est dissocié d'une lecture dynamique et imaginative du réel. La littérature aurait ainsi rompu avec son intensité première, et la conscience des mots s'est perdue faute de la conscience nette de l'expérience. Paradoxalement c'est l'amour de la littérature qui conduit Vila-Matas à

⁹ Enrique Vila-Matas, *Le mal de Montano*, Paris, Bourgois, 2003, p. 75.

lui trouver des significations cachées, à la revitaliser comme expérimentation du monde. Cet amour est exigeant :

L'orgueil de l'écrivain d'aujourd'hui doit consister à affronter les émissaires du rien - chaque fois plus nombreux - et à les combattre à mort pour ne pas laisser l'humanité aux mains de la mort, précisément. En définitive, que nous puissions appeler écrivain un écrivain. Parce que l'on peut dire ce que l'on veut, l'écriture peut sauver l'homme. Même dans l'impossible.¹⁰

Si la littérature peut assigner une ambition, cerner des limites et condenser cette mélancolie sur elle-même tout en continuant sa route, mélancolie littéraire rehaussée par l'esprit ironique de l'écrivain Vila-Matas, elle peut aussi contraindre certains de ses créateurs les plus exigeants au silence. Silence : lieu mouvant peu habité, zone de liberté propice à des futurs successifs, marge étroite de la littérature, interstice bizarre et peuplé de gens étranges. Nous y trouvons les écrivains négatifs qui le préoccupent tant.

Devant un processus littéraire en mutation d'où, nous affirme en substance l'écrivain catalan, le sujet disparaît de l'expression littéraire et où une conscience éthique qui était censée l'inspirer est en déroute, le désarroi de l'auteur peut réduire l'écriture à une expérience solitaire, malheureuse et futile. Pourtant Vila-Matas aime la littérature, il en aime le processus, l'écriture, les mots. Le langage et les inquiétudes littéraires le fascinent. C'est alors, de préférence, vers la recherche d'un dénouement littéraire qu'il conduit les lecteurs de ses œuvres, car s'il se questionne sur l'objet « littérature », s'il traite de ses failles et de ses masques, s'il énonce une toponymie des écrivains du refus, il compose toujours littérairement avec leur nature. Dans la prouesse de sa solitude, un auteur peut sortir de l'impasse d'une destinée promise à une reconnaissance toute relative, et procéder à des choix littéraires qui sont aussi la légitimation de la présence secrète d'hôtes prestigieux, de visiteurs mystérieux, d'inspirations presque oubliées (« mes livres ont toujours été écrits par

¹⁰ Enrique Vila-Matas, *Mastroianni-sur-mer*, op. cit., p. 198.

des personnages de romans¹¹ », affirme-t-il). L'esthétique de la discrétion chère à Robert Walser, l'ange tutélaire et immortel de l'écrivain, surveille par-dessus l'épaule du roué Vila-Matas la nostalgie littéraire d'une modestie primordiale dont l'écrivain maintenant reconnu, entre heurts et malheurs de la fonction, regrette les reflets ternis et la source perdue. On comprend que la lecture des livres de Vila-Matas ressemble à la fréquentation obligée et à la contemplation d'une prose qui met en garde contre son propre projet, son propre sérieux, la mélancolie de ses origines et la pose de l'auteur. Sa lecture doit se concevoir à la manière de la visite d'une boutique poussiéreuse où gisent, cachés sous la surveillance d'un cerbère hautain, quelques objets rares à saisir impérativement, autant de passages et de révélations susceptibles d'orienter la littérature à nouveau. Vila-Matas propose ses objets rares : ils sont écrivains, livres, personnages, et son approche labyrinthique joue les écrivains contre la littérature, l'écriture contre la littérature, les personnages contre l'auteur. Ses observations permettent d'approcher la règle du dérèglement, la vérité de l'erreur, d'accepter comme des révélations ses conclusions alors qu'elles s'éloignent et s'estompent dans le passé ou de voir se consumer un présent littéraire installé pour durer. Pour sortir de la crise et des impasses littéraires, ou de l'indifférence du monde sans transformer l'expérience solitaire de l'auteur en cauchemar, Vila-Matas brise l'image de la littérature telle qu'elle se donne à voir. Regard tourné vers l'immoralité contemporaine et vers l'éthique, la marque de son désarroi persiste pourtant, elle guide ses recherches :

J'ai toujours voulu savoir si j'étais du côté de ces écrivains - Tolstoï, par exemple - pour lesquels l'existence, malgré toutes les angoisses qu'elle nous cause, a un sens, une unité. Ou bien du côté de ceux qui nous ont révélé l'insuffisance et l'irréalité de la vie - Kafka, Beckett -, son non-sens : tous ces écrivains qui nous ont dévoilé l'impossibilité de vivre et d'écrire et nous ont mis en contact avec l'odyssée moderne de l'individu qui ne rentre pas chez lui, se perd et se désagrége, expérimentant l'absurdité du monde et le côté intolérable de l'existence¹².

¹¹ *Ibid.*, p.167.

¹² *Ibid.*, p.165.

Le constat d'une transformation radicale de la littérature dans une totalité en miettes conduit naturellement Vila-Matas à réactiver ce qui réside encore de forces insaisissables à sa périphérie. Dans sa recherche de ce qui s'est dérobé, la négation clarifie et ordonne le tissu ambigu de la littérature. Le projet de l'écriture qui devait être de la mobiliser pour représenter ce quelque chose qui échappe dans la vie et auquel on aspire bute sur une littérature gangrenée par la paralysie de la forme, le peu de nuances d'un style médiatique constitué de slogans publicitaires, les manières stylistiques de la facilité événementielle et spectaculaire, les inventaires de dévoilements sans substance, sans avenir. Devant ce désaveu de la littérature qu'il aime et du projet scriptural, Vila-Matas brouille les repères classiques et en crée de nouveaux. Dans ses nombreux livres, il définit le cadre d'une littérature presque métaphysique qui est avant tout poésie et négation, exploration voire création de la marge et de ceux qui se tiennent dans la clandestinité extrême d'une littérature happée par le culte de la nouveauté et de la compétition. La poésie que cherche Vila-Matas est encombrée d'ironie sur soi, elle est aussi la nostalgie d'une poésie en acte. Il l'isole de la littérature de masse grâce à des auteurs et des thèmes qui lui semblent les paradigmes d'une lutte contre les signes prospérant de son insignifiance et, peut-être plus grave, de l'obscénité qui rythme aujourd'hui une littérature en quête « d'acteur sous le visage de l'auteur¹³ ». C'est alors le renversement de son origine étymologique¹⁴ qui est révélé, renversement vécu par les écrivains lorsqu'ils s'aveuglent eux-mêmes devant les lanternes de la célébrité brandies comme des

¹³ Yves Delègue, *Le royaume d'exil. Le sujet de la littérature en quête d'auteur*, Sens, Obsidiane, 1991, p.18.

¹⁴ Il est rare que pour qualifier aujourd'hui les écrivains, on utilise les mots de dignité et d'autorité qui étaient associés à la fonction originelle. On cite encore moins l'esprit d'indépendance. L'étymologie rappelle ce que fut, un temps lointain, une manière d'être pour les écrivains : « L'auteur trouve ; l'acteur agit ; L'auteur augmente. L'auteur sans -c- vient d'*autentim* ; l'acteur parle de lui-même ; l'a-non suivi d'-u- vient d'*ago* ; l'auteur avec -c- vient d'*augeo* [Jean de Garlande, *Opus synonymorum*](...), « C'est *actor* qui va revêtir le sens d'*auctor* : auteur d'un ouvrage [...] et *auctor* va prendre une valeur spéciale en direction et en dépendance d'*auctoritas*, où se bloquent l'idée d'origine [*auctor* : qui prend l'initiative d'un acte] et l'idée d'autorité, de dignité.[M.D. Chenu, « Auctor, actor, autor », *Bulletin du Gange*, Tome 3, 1927, p.83] », cité par Yves Delègue, *ibid.*, p. 18.

pièges. Le nouvel espace de liberté que Vila-Matas s'évertue à chercher un peu partout dans la littérature, à révéler derrière les apparences d'une santé de fer faite pour durer est toujours le rêve ancien d'un espace de liberté ouvert. Avec un espoir parfois désabusé, Vila-Matas affirme constamment dans ses livres, la prééminence du chemin sur le but à atteindre.

2.1.2. « *Bartleby et compagnie* »

Il est impossible pour cette thèse de refuser la matière narrative de *Bartleby et compagnie*, le livre de Vila-Matas, matière toute vouée à identifier les motivations et les matérialisations de la négation. Ce petit livre a réactualisé et « ouvert » la signification de Bartleby à un renouveau qui se surimpose à la nouvelle de Melville. Il a même projeté la signification symbolique de la formule singulière du personnage de Melville, le clerc Bartleby, à une élévation critique contemporaine inédite. Dans sa cohérence créative revendiquée après coup dans un de ses livres postérieurs¹⁵, Vila-Matas éclaire en quoi consistait son plaisir à explorer les zones de compétence du personnage.

Fureter dans les livres me fit sentir comme Larbaud quand il tentait de tirer vers la lumière des cas d'écrivains relégués dans l'ombre. Je commençai à vraiment bien m'amuser, et découvris que jamais je ne m'étais autant diverti en lisant, je commençai (de plus) à rencontrer des bartlebys partout. Je m'étais toujours dit que si la vie n'a pas de sens, lire n'en a pas non plus, mais alors il me sembla que le fait de lire et de chercher des artistes du Non avait beaucoup de sens. Soudain, j'eus l'impression que ma quête des bartlebys donnait du sens à ma vie, le jour où je réalisai cela, ce fut pour moi le début d'une grande

¹⁵ « Je décidai que j'allais parler de ceux qui cessent d'écrire. Des cas de Rulfo, Rimbaud, Salinger et d'autres. Mais aussi de ceux qui, étant doués pour l'écriture, n'écrivent jamais. Ensuite je choisis le point de vue. [...] Je décidai que ce livre ne serait pas uniquement un essai. Je résolus de trouver un narrateur qui ne serait pas uniquement un employé de bureau, un bartleby, qui après vingt cinq ans sans écrire, revient à la littérature précisément grâce à ce qu'il écrit sur ceux qui cessent d'écrire. [...] Peu après avoir attaqué le livre, je craignis qu'il ne s'arrête car je ne disposais pas d'un nombre important de bartlebys », *Mastroianni-sur-Mer*, *op. cit.*, p. 84, également p. 66 à 69 et 80 à 83.

fête qui connut son apothéose à la lecture de ce vers de Roberto Juarroz : « Au centre du vide, il y a une autre fête¹⁶ ».

L'approche de Vila-Matas est donc extrêmement sensible, elle est aussi le résultat d'un travail de recherche et d'érudition. Elle permet à sa conscience d'écrivain et de lecteur de s'interroger quant à l'utilité de l'écriture et de la lecture dans un monde qui semble dépourvu de vérité. L'espoir joyeux de Vila-Matas imprègne le livre. Peut-être a-t-il trouvé la clé de l'irritante relativité de la littérature derrière l'apparent prestige des Lettres alors que les bartleby's débusqués de leurs cavernes silencieuses n'ont pas fini de s'exténuer à ne rien dire, ni rien écrire. Vila-Matas tente donc de cerner dans la diversité des bartleby's, la nature enfin trouvée de la négation multiforme qui joue contre l'écriture et confère des formes d'absence révélatrices. Cette recherche qui conditionne l'orientation de ses œuvres futures, lui permettra d'affirmer dans *Docteur Pasavento*¹⁷, roman consacré à évoquer la silhouette emblématique de Robert Walser comme un des maîtres incontestés des bartleby's, que :

[...] maître de la disparition, il donne l'impression d'avoir su percevoir avant beaucoup dans quel sens évoluerait la distance entre l'état et l'individu, la machine de pouvoir et la personne. (...) En ce sens, je crois que peut-être à son insu, il a fait un pas en avant, il a aidé Kafka à décrire le cœur du problème, qui est simplement la situation d'impuissance absolue face à la machine dévastatrice du pouvoir¹⁸.

Ce n'est pas simplement la littérature qui est en jeu au contact des bartleby's, mais le complexe rapport de la littérature avec le monde. Et, dans ce monde, l'aliénation et la soumission ont construit un état de déséquilibre dans lequel vit tout individu. Vila-Matas insuffle l'idée que la création - ici littéraire - n'est pas souveraine et que la capacité à la lucidité du jugement réside dans la dé-création, la non-crétation, la négation sous toutes ses formes, voire même la disparition dans le cas de Robert

¹⁶ *Ibid.*, p. 85.

¹⁷ Enrique Vila-Matas, *Docteur Pasavento*, *op.cit.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 271.

Walser, occupé à ne créer clandestinement que pour lui-même. Avec l'à-propos d'une ironie salvatrice, Vila-Matas identifie ses bartlebys dans l'histoire de la littérature (dans son livre *Artistes sans œuvres*, Jean-Yves Jouannais les avait identifiés dans toute la culture non comme seuls écrivains ; il y réunissait aussi bien des peintres que des poètes, et des écrivains¹⁹). Vila-Matas réactualise en eux la part d'ombre qui consiste à écrire pour s'absenter.

Pour approcher cette part d'ombre, il élabore de manière probante une « encyclopédie » des écrivains du refus, et explore à partir de leurs formes de l'absence, les styles disparates de leur négation. Le principe retenu des notes en bas de pages donne parfois l'impression que la stratégie narrative devient heurtée, et disparaît de temps à autre aux dépens de la cohérence fictionnelle. Même si la matière composite des refus et des formes de l'absence donne l'image hirsute d'un catalogue « à la Prévert », leur prolixité dans la littérature et la négation qui s'en élève outrepassent la limite du simple catalogage. Ce qui les rassemble parcourt des époques et des cultures différentes mais complémentaires dans cette littérature qui les relie. À la lecture, ce répertoire révèle plusieurs niveaux d'absence, de refus, d'exil qui ont pour avantage d'être presque essentiellement déterminés par la littérature et l'écriture, bien que dans certains cas, on devine tout ce que leur décision tirée de l'expérience comporte de « politique »²⁰.

¹⁹ À défaut de les citer tous, notons ici que Jouannais mentionne Armand Robin (1912- 1961), poète français « étourdi par les langues », Arthur Cravan (1887-1918) qui fit de sa vie une œuvre Dada, Gilles Barbier, jeune artiste français contemporain qui cherche à matérialiser un « espace hors jeu » en recopiant des pages de dictionnaires, Yves Klein (1928-1962), peintre de l'immatériel, etc. Le cinéma lettriste ou situationniste n'est pas mentionné. Pourtant les films de Guy Debord, *Hurléments en faveur de Sade* (1951-1952) ou de Gil J. Wolman, *L'Anticoncept* entièrement consacrés à la négation de la représentation et du film auraient pu être intégrés. Du cinéma à la peinture et à la littérature, on peut constater qu'un réel mouvement de désaffection parcourt la culture contemporaine.

²⁰ Comment et pourquoi devenir un bartleby ? Les réponses sont multiples. En voici quelques-unes relevées par Enrique Vila-Matas : « Préférer être solitaire mais heureux (p.11), parce que la négation est le mal endémique des lettres contemporaines (p.12), privilégier le Mal, cette pulsion négative (p.13), parce que la négation est le secret ultime des créateurs (p.13), parce que la négation est la tentation des littératures contemporaines (p.13), par rupture totale (à propos de Walser, p. 15), par l'esquive (p. 22), par hallucination simple (Rimbaud, p. 14) ». Ou bien « pour accéder à la connaissance au-delà de toute connaissance (p.123), pour inventer un langage qui permettrait à l'œil de capter toute la puissance cognitive (p.123), pour chercher une langue introuvable (p.123), parce que

2.1.4.1 Enrique Vila-Matas, un explorateur qui avance

Nous sommes incités, par la révélation de cette négation constitutive de la littérature et des conflits intimes propres aux écrivains que nous aimons pour la plupart, à succomber au charme pulsionnel de ces révélations. L'interrogation permanente de la trahison ou de l'inaptitude de la littérature face au monde semble une corne d'abondance inépuisable. L'indifférence angoissante de l'écriture « habituelle » face à cette négation omniprésente est à son tour préoccupante. Le devenir de la fiction contemporaine est tout entier soumis à ce que le roman et la littérature deviennent le lieu de liberté qu'ils n'auraient jamais du cesser d'être. Curieusement, la passion de raconter n'a pas mis fin à l'exil de soi et pour cette raison la question du sujet se repose constamment dans une fiction trop souvent égale à une soustraction du sens. Pour Vila-Matas, la nécessité de combler ce vide et de retrouver les directions hétéroclites du sens inspire les décisions des écrivains du refus. La littérature et l'écriture, même assoiffées, mettent du temps à transformer l'errance en découverte, à déplier la clôture en issue. La littérature n'est plus en éveil, les auteurs n'ont plus la foi, les lecteurs se contentent de lire. Le résultat de cette recherche se déduit de l'impossible refus des écrivains négatifs : ils sont les seuls qui cherchent la pierre philosophale capable de redonner à l'actuelle littérature une légitimité. L'écho de leur distance se place en quelque sorte sur le terrain de l'adversaire, en jouant avec le masque de la disparition pour certains, en revendiquant des stratégies de l'absence au détriment du paraître pour d'autres, ou même en disparaissant pour de bon (Arthur Rimbaud, Arthur Cravan, J.D. Salinger, B. Traven ou encore Robert Walser, peut-être même Hart Crane). C'est pourquoi nous retrouverons par la suite, avec régularité, nombre des thèmes accumulés par l'écrivain catalan.

longtemps je me suis couché par écrit (Perec), par simple renoncement à l'écriture, par goût des livres fantômes (p.126) », *Bartleby et compagnie*, *op.cit.*

Somme de la matière négative de personnages de fiction et d'écrivains négatifs réfractaires à toute histoire littéraire, *Bartleby et compagnie* n'est pas lui-même un geste négatif car il cède constamment à la tentation de la fiction et s'éloigne de l'essai. Pour montrer du doigt l'irréductibilité des écrivains négatifs, Vila-Matas décrit des scènes probables, d'autres réelles, certaines inventées, des auteurs fictifs, d'autres authentiques, il intègre des dialogues imaginés, des commentaires critiques, des constats ironiques non loin de la figure « fin de siècle » du cynique à l'esprit caustique et du fin lettré qui se consume en écrivant pour écrire. De cet apparent désordre naît pourtant l'image crédible et renouvelée d'une hypothèse rendue incontestable: la négation décrit la constitution d'une figure du *Bartleby* de Melville. Cette négation se révèle semblable à un mouvement permanent qui grandit et mûrit presque clandestinement, mais intrinsèque à la littérature et corollaire obligé de son évolution. Il n'est pas impossible, nous suggère Vila-Matas, que cette résistance obstinée soit une façon d'acculer les formes et l'écriture à la nécessité d'une réinvention. Il identifie trois grandes directions distinctes et propres à se chevaucher dans cette négation de la littérature : les bartlebys qui arrêtent d'écrire, mais qui s'ignorent en tant que tels puisque Vila-Matas vient de créer précisément leur conceptualisation dans son livre ; les écrivains du refus qui refusent littérature et posture, les écrivains négatifs dont l'incroyable faculté négative met en jeu la littérature mais aussi le monde ; les écrivains cachés qui se cachent tout en continuant à écrire comme B. Traven²¹ et qui, pour cette raison nous intéressent moins dans cette étude. Cet inventaire nous permet de constater une véritable permanence de la négation, concrétisée en refus et en absence, qui transforme et révèle ce que la littérature porte de désorientation et de fausse familiarité avec elle-même jusqu'au terme obligé de la rencontre ou non-rencontre avec son lecteur. Si la structure narrative de *Bartleby et compagnie* semble parfois artificielle par le parti pris

²¹ Écrivain à l'identité soigneusement voilée jusqu'à sa mort. *Ret Marut* sous le surnom de B. Traven est l'auteur notamment du *Vaisseau des morts*, Paris, La Découverte, 2004 et du roman *Le trésor de la Sierra Madre*, Paris, Hachette, 1976.

d'utiliser comme espace textuel les seules notes de bas de page, cette ossature narrative aide toutefois à comprendre et à interpeller la vibration muette et brûlante de la négation qui semble ouvrir à la littérature des espaces poétiques insoupçonnés. Vila-Matas met en scène et identifie « le syndrome de bartleby » en autant de points d'interrogation posés partout dans la littérature occidentale.

Le syndrome de bartleby : un maudit embrouillamini ; un thème labyrinthique dépourvu de centre car il y a autant d'écrivains que de façons d'abandonner la littérature, il n'y a qu'un ensemble sans unité et on aurait du mal à trouver une phrase susceptible de créer l'illusion d'avoir touché le fond de la vérité caché derrière le mal endémique, cette pulsion négative qui caractérise les meilleurs écrivains [...]. Il s'agit du hasard de la trouvaille, ou de la remémoration inattendue de livres, de vies, de textes, de phrases isolées qui étendent progressivement les dimensions de ce labyrinthe dépourvu de centre.²²

Vila-Matas donne une forme nécessairement elliptique à un récit dont le contenu conceptuel et humain lui semble infini au fur et à mesure qu'il le découvre. Son intuition initiale lui a ouvert les espaces insoupçonnés de la négation en littérature. Sa narration dérive le long des pics de la négation, évoque un anti-bartleby (le prolifique Georges Simenon) et un anti-écrivain négatif devenu écrivain négatif malgré lui (Carlo Emilio Gadda, adepte d'un monde plein, et pour cette raison « conduit droit au désespoir maniaque²³ »), longe des œuvres significatives saturées d'échos de la négation²⁴, donne vie à des personnages phares tels monsieur Teste, mentionne les formules définitives ou fuyantes de tous, se ramifie vers les récifs désenchantés des adieux littéraires, comme celui de Cervantès²⁵, et frôle ce qu'il peut y avoir de mélancolie de l'écriture spontanée et ludique dans l'écriture négative chez

²² Enrique Vila-Matas. *Bartleby et compagnie*, op. cit., p. 183.

²³ *Ibid.*, p.188.

²⁴ Notamment : *L'artiste de la Faim* et *L'artiste au trapèze* de Kafka, *Enderby* de Burgess, *The confidence man* de Herman Melville, *L'homme sans qualités* de Robert Musil, *Bouvard et Pécuchet* de Gustave Flaubert, *Simon Tanner* de Robert Walser, *Les récits inachevés* de Felisberto Hernandez, écrivain uruguayen, *Les boutiques de cannelle* de Bruno Schulz, *Autodafé* de Élias Canetti, *L'amélioration de l'Europe centrale* de Oswald Wiener, *Monsieur Teste* de Paul Valéry, *La mort de Virgile* de Herman Broch, *Wakefield* de Nathaniel Hawthorne, *Le Petrone des Vies imaginaires* de Marcel Schwob, *La critique créatrice* d'Oscar Wilde.

²⁵ *Ibid.*, p. 162.

Alvaro Pombo²⁶ par exemple. Il va jusqu'à cerner les antipathiques de l'histoire du refus comme le fût Wittgenstein²⁷. La réalité soudaine des écrivains négatifs dans cette littérature contemporaine paraît alors presque paradoxale. La présence de noms célèbres, de références majeures constitutives de la littérature contemporaine, pourrait faire croire que cette littérature n'a jamais été écrite mais inventée ou rêvée pour permettre aux écrivains négatifs d'exister. Et l'on commence à se pencher sur la stérilité de la littérature et du langage tant il est vrai que les raisons de l'absence et du refus de la littérature par les écrivains négatifs et autres bartlebys paraissent sérieuses et justifiées. Dévalorisation de la littérature, posture médiatique de l'auteur, échecs inévitables, marché éditorial, expriment combien l'écrivain exigeant naît exilé dans la littérature actuelle. Aidé de la mise en scène proprement littéraire de Vila-Matas, la littérature sérieusement mise à mal depuis le début du XX^e siècle paraît mal à l'aise, et Vila-Matas annonce sa continuité actuelle comme une fuite vagabonde devant l'inéluctabilité de son refus programmé. Il parvient ainsi à transmettre amplement la poésie négative et subversive si particulière des bartlebys identifiés dans son livre.

Leur solitude, leurs gestes et leurs extensions ironiques d'écrivains négatifs, la distance qu'ils ont constatée entre l'écriture, la littérature et la vie ravivent et prouvent clairement qu'une tendance scripturale suffisamment réfractaire à toute intégration littéraire joue un rôle décisif et se pare d'une autorité déterminante dans l'évolution et l'évaluation de la littérature actuelle. Souffrance complexe et enivrante liée à l'écriture et à la littérature, les silences, les refus et les absences des individus singuliers que sont les écrivains négatifs débouchent sur un retour à l'incertitude du

²⁶ Alvaro Pombo est un écrivain espagnol contemporain, auteur notamment de *Les êtres immatériels*, Paris, Bourgois, 1990, *Le mètre de platine irridié*, Paris, Bourgois, 1998 et *Du côté des femmes*, Paris, Bourgois, 1998. Cité par Enrique Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*, *op. cit.*, p. 169.

²⁷ « 'Ce dont on ne peut parler, il faut le taire', a dit Wittgenstein. Cette phrase mérite de toute évidence une place d'honneur dans l'histoire de la Négation, mais je me demande si ce ne serait pas la place du ridicule. Car comme le dit Maurice Blanchot, le fameux précepte de Wittgenstein, trop fameux et tellement rebattu, montre en effet que puisque c'est en l'énonçant qu'il aura pu s'imposer le silence, c'est donc que pour se taire il faut parler. Mais avec quelle sorte de mots ? », Enrique Vila-Matas, *ibid.*, p. 172.

présent de la littérature devant l'écartèlement et le conflit du sujet qui n'émerge jamais que comme une substance littéraire malmenée.

Les écrivains négatifs identifiés dans *Bartleby et compagnie* sont relativement peu nombreux (une quarantaine) en regard du nombre d'auteurs connus et de livres publiés par ailleurs, mais certains sont parmi ceux qui ont créé les thèmes les plus essentiels de la littérature contemporaine. Leur influence sur les écrivains qu'on hésite à appeler « positifs » demeure incontestable bien que l'histoire littéraire ne les ait pas tous retenus. Vila-Matas brosse en creux un sombre tableau de la postérité en littérature, condamnée à rester vague, et capricieuse, car si certains écrivains négatifs sont devenus légendaires et font partie de l'histoire institutionnelle de la littérature, comme Arthur Rimbaud, d'autres sont demeurés obscurs, condamnés par leur renoncement au silence et à l'oubli sélectif et évacués de l'histoire littéraire officielle. Contraints à une disparition précoce, ils résistent pourtant dans les marges de la littérature ou parfois, ressuscités par des écrivains tels Vila-Matas ou par l'évocation des critiques incontournables comme celles de Jean-Yves Jouannais, Claudio Magris et Roberto Calasso²⁸. N'étant pas directement consommable dans l'évidence d'une énonciation subordonnée aux formes ou aux institutions littéraires, la vérité de leur négation et de leur perplexité persiste à s'enrichir de son altérité. Et, justement grâce à la disparité de traitement de l'histoire ou à la profonde relativité de la mémoire sociale et culturelle, tirent-ils de leur clandestinité la sentence d'une éternité ou d'un oubli relativisé de temps à autre par quelques chercheurs perspicaces. Vila-Matas questionne donc l'ingratitude et le joyeux cynisme d'une sélection ingrate et frauduleuse : celle de la mémoire littéraire.

C'est aussi à un travail critique de remémoration de ce qui est enfoui sous la mémoire littéraire officielle que *Bartleby et compagnie* se livre. Vila-Matas corrige le mouvement triomphant de la littérature vers elle-même. Il montre ce qui, dans la

²⁸ Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans œuvres*, op. cit. ; Claudio Magris, *L'anneau de Clarisse*, op.cit. ; Roberto Calasso, *Les quarante-neuf degrés*, Paris, Gallimard, 1992.

littérature, célèbre son propre refus, « l'attente suspendue de quelque chose qui doit encore commencer²⁹ », le paradoxe d'une résistance qui participe à *distance*, la « face cachée » qui la menace et la sauve, la très intime responsabilisation des écrivains négatifs devant la condition de la littérature. Sans eux, dans le souvenir vague et dégradé de leur existence condamnée, la littérature perd la part la plus mélancolique mais aussi la plus vivante de son mystère. Mais la diversité contradictoire de la littérature se peuple pareillement du goût amer de l'échec et de la remise en cause, de la fébrilité rageuse de la création, du flux obscur de la dissonance. Pourtant Vila-Matas dénonce cette pratique illusionniste de la littérature dont la tendance fondamentale consiste à se prendre comme objet exclusif. Cela ne suffit pas. L'écrivain négatif rend compte aussi de l'échec de l'œuvre. Il entend quant à lui demeurer fidèle à une littérature perçue comme une véritable tentative de l'impossible. Et son absence progressive et son effacement attestent que cette expérience ou cette épreuve ne sont même plus une voie d'accès crédible vers la liberté, et donc vers la vérité.

Si la littérature disparaît aux yeux de l'écrivain négatif, il ne devient pas pour autant une non-personne, il EST enfin, tout simplement par la plénitude de sa négation de la littérature. Et s'il est devenu ce sujet que la littérature cherche obstinément en son sein, c'est parce que « toute littérature est la négation d'elle-même³⁰ ». C'est également parce que l'écrivain négatif retrouve le primat de l'expérience sans sacrifier l'art à la vie. Sa négation de la littérature et son absence souligne ce qu'il peut y avoir d'impersonnel dans l'imaginaire d'une pratique de la littérature que Vila-Matas réproche à satiété sans la nommer, une littérature où le « je » est devenu un simple témoin comme dans les modalités d'écriture de l'autofiction. Ce que Philippe Forest dénonce dans sa critique de l'autofiction :

²⁹ Claudio Magris, *L'anneau de Clarisse*, op. cit., p. 260.

³⁰ Enrique Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*, op. cit., p. 218.

L'autofiction relève le plus souvent d'un néo-naturalisme du moi qui pose que chacun construit et exprime par le roman une identité personnelle et positive qu'il s'agirait de raconter (mes amis, mes amours, mes emmerdes!). Cette pratique de la littérature (d'où son succès) se trouve magnifiquement en phase avec ce que l'idéologie actuelle produit de plus régressif : toutes les doctrines de l'hédonisme post-moderne, de l'épanouissement personnel, de la construction de soi, du *positive thinking* qui gouvernent hégémoniquement l'imaginaire médiatique du feuilleton, du *talk-show* et de la « télévision-réalité ». ³¹

Ce qui peuple l'écriture, l'ancrage du souvenir, l'errance et le charme de l'intensité poétique, la singularité de la souffrance comparaissent comme des doubles lointains là où l'immense positivité de la littérature échoue devant la construction d'un « je » impatient et relance l'illusoire rapport mimétique de la fiction. Que manque-t-il donc à la littérature contemporaine si ce n'est le besoin d'une expérience dissolvante, d'un abandon à la poésie, d'un bouleversement et du refus du porte à faux ? Vila-Matas, après l'évocation de Marianne Jung pillée par Goethe, répond que :

[La] poésie n'avait de sens qu'à la condition de naître d'une expérience totale comme celle qu'elle avait vécue et que, passé cet état de grâce, la poésie aussi était passée. ³²

Au fil de son enquête Vila-Matas recense aussi bien des personnages de fiction que des écrivains vivants ou décédés, contemporains ou non (Socrate, Rimbaud, Cravan, Pessoa, Vaché, Kafka, Juan Julfo, Marcel Bénabou), afin d'illustrer ce qu'il dénommera lui-même plus tard, dans un autre livre, son encyclopédie de l'art de la négation³³. Vila-Matas sonde les parentés des écrivains négatifs, interroge leur silence, leur lyrisme ou leur tragique. Leur mutisme découle, selon lui, d'une sensibilité restituée mais aussi d'une éthique véritable, d'une exigeante écoute intérieure si intraitable qu'en elle s'accomplit : « le mal endémique des lettres européennes : la pulsion négative ou l'attirance pour le néant³⁴ ». De la

³¹ Philippe Forest, « Entretien », *revue Inculte naïve*, loc. cit., p. 177.

³² Enrique Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*, op. cit., p. 211.

³³ Enrique Vila-Matas, *Mastroianni-sur-Mer*, op. cit., p. 66.

³⁴ Reprise du texte de Vila-Matas, citée par François Gramusset, « Auteurs sans œuvre », *Recherches & travaux*, numéro 64, *Figures paradoxales de l'auteur*, 2004, p. 192.

caricature fictionnelle à l'excentricité d'écrivains inventés jusqu'aux écrivains bien réels de son panthéon personnel, Vila-Matas prolonge une chaîne associative où palpite la lumière négative du personnage de Melville. Bartleby exerce sa pleine fascination et sa totale séduction. Sa formule énigmatique interroge, coïncide avec des négations de l'écriture, des refus de la littérature. Avec un dévouement égal, le narrateur de *Bartleby et compagnie* rend les écrivains négatifs presque saisissables : de leur fascination résonne la vitalité perdue de la littérature. *Bartleby et compagnie* dénonce le caractère équivoque, laborieux et tapageur d'une littérature moderne qui est devenue une marchandise âpre, une affection exténuée, l'ombre d'elle-même. Sa proposition littéraire consiste ainsi à identifier et à multiplier les occurrences du refus, les formes de l'absence, les contraintes liées à cette littérature en déséquilibre face à son histoire et à son projet et qui s'attarde comme une ombre dans la mémoire. Ce projet à renouveler,

[...] c'est dans le soupçon, *la négation*, la mauvaise conscience de l'écrivain forgée dans les œuvres des auteurs de la constellation Bartleby – les Hofmannsthal, Walser, Kafka, Musil, Beckett et autres Celan -, qu'il faut chercher la voie, la seule encore ouverte à la création authentique.³⁵

Les thèmes et les contraintes des bartlebys sont extrêmement diversifiés et Vila-Matas prend plaisir à égrener leurs caractéristiques. Retrouver la faute originelle de la littérature, déplacer son voile trompeur et ressusciter le rêve et les images éclatées d'une littérature infinie et merveilleuse sont peut-être les directions de son étude, mais il montre que la belle image de la communauté littéraire agrégée autour du livre recouvre une autre réalité, plus désolée, parfois dépourvue de présences audibles, ou alors paraissant légendes et fabulations.

Tout d'abord le *refus de la littérature* a des icônes reconnues. Et parmi les écrivains négatifs, quelques comètes brillent d'une lumière plus vive aux yeux de Vila-Matas : Robert Walser bien sûr, puis Fernando Pessoa, Roberto Balzen,

³⁵ Enrique Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*, *op. cit.*, p. 205.

Rimbaud, Joseph Joubert, Chamfort, J.D. Salinger, Socrate et même John Keats surviennent avec leur propre richesse négative, dans les notes en bas de page. Catalan baigné de culture hispanique, Vila-Matas identifie des auteurs castillans ou latino-américains qui, selon diverses intensités, participent du refus de la littérature, Juan Rulfo, Augusto Monterroso, Felipe Alfau, Pere Gimferrer, Pepín Bello, Diego Martínez Sierra, Jaime Gil de Biedman, Ferrer Lerín, Henríque Banchs, Carlos Díaz Dufoo, etc. Ceux-ci voisinent avec des écrivains inventés de toutes pièces, tels Clément Cadou qui, voué à l'écriture se prit pour un meuble, puis passa sa vie à peindre des meubles, ou Ferdinand Lélut et son faux livre ou Félicien Marbeuf, écrivain du rien mais néanmoins ami particulièrement proche de Flaubert, inspirateur de Marcel Proust, écrivain imaginaire emprunté par ailleurs à Jean-Yves Jouannais³⁶.

Mais les refus de la littérature ne seraient rien s'il n'existait également une *littérature du refus*. Vila-Matas mentionne les recherches de *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, *Les enfants Tanner* de Robert Walser, *La lettre de Lord Chandos* de Hofmannsthal, les poésies de Mallarmé. Les textes majeurs, fictions ou essais du XX^e siècle tels *Paludes* de André Gide, *Monsieur Teste* de Paul Valéry, les journaux de Musil et de Kafka, le théâtre de Beckett figurent en tête de liste. Son énumération se poursuit au fil des pages, elle identifie des signes de la négation un peu partout dans la littérature, du roman à la poésie, de l'essai au théâtre. Elle démontre que la négation n'est limitée ni à une forme ni par les thèmes. Bien au contraire, semblable en cela aux champs d'expression de la littérature, sa négation revendique une totalité et si la littérature succombe au dérèglement de sa négation, ce sera dans son intégralité. L'identification des bartleby's et de leurs formes de l'absence ratisse un large territoire. Le mouvement de la négation englobe aussi bien les œuvres, les personnages devenus emblématiques que la vie des auteurs. On sait que la littérature est écartelée entre les œuvres et le biographique. Entre les deux, un tournoiement

³⁶ Classé dans la rubrique « Ascétisme olympique », Félicien Marbeuf, écrivain sans œuvre, est l'objet de l'inventivité joyeuse et mystificatrice de Jouannais dans « Félicien Marbeuf, son œuvre, sa vie », *Artistes sans œuvres, I would prefer not to*, op. cit., pp. 65 à 74.

d'écarts et de tensions pulse, spirale et pivote sans jamais se pétrifier, grugé par une négation irréductible, celle des écrivains négatifs.

La dialectique négative n'est pas confuse lorsqu'elle se manifeste dans le champ de la littérature par l'intermédiaire des bartlebys et des écrivains du refus. La littérature est constituée d'œuvres et d'auteurs mais aussi d'un public, d'un milieu littéraire, d'une histoire, d'une critique, de champs sémantiques, de filiations, d'attitudes, de dogmes et de codes. Le mouvement de négation et de refus en contamine toutes les strates et jette un soupçon sur chacune, en formulant cette ambition et ce constat : « ce qui pourrait être différent n'a pas encore commencé³⁷ ». L'émancipation du littéraire ne se mène pas avec l'immobilisme mais dans l'arrachement à l'immobile. L'expérience des bartlebys est, en ce sens, une expérience féconde qui ouvre littérature et écriture à la vérité d'une aventure qui, peut-être affirme au fond Vila-Matas, ne s'écrit pas.

Vila-Matas retrace les bartlebys avec leurs propres formules parfois insolites et inattendues : « Je ne suis plus d'ici » (le dramaturge allemand von Kleist [1777-1818]), « Je suis vraiment d'outre tombe » (le poète Arthur Rimbaud [1854-1891]), « L'art est une stupidité » (l'inspirateur du surréalisme, Jacques Vaché [1896-1919]), « Mon cas, en bref, est le suivant : j'ai perdu toute faculté de penser ou de parler de façon cohérente de quoi que ce soit », (Le poète lyrique autrichien Hugo Von Hofmannsthal [1874-1929]), « Ma plus belle œuvre est le repentir de mon œuvre » (le poète espagnol Juan Jamon Jimenez [1881-1958]), « Ce dont on ne peut parler, il faut le taire », (le philosophe autrichien Wittgenstein [1889-1951])³⁸. Il énumère leurs thèmes, les raisons de cet abandon qui conduit à l'effacement : par amour du rire et du jeu du négatif, par vanité, par orgueil, par lucidité, par sagesse, par dandysme, par fatigue, par disparition, par folie, par paresse, par révolte, par peur, par lassitude, à cause de l'escroquerie des prix littéraires, de la publicité pour la littérature, par

³⁷ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, Paris, Payot, 2001, p. 179.

³⁸ Tous cités dans Enrique Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*, *op.cit.*

manque d'idées, pour ne pas supporter les moralistes actuels, par souci métaphysique, etc., mais jamais par suicide ce qui serait l'objet d'une autre étude. Il aborde ce qui dans leur négation procède de l'autodissimulation et du renoncement, isole la stratégie de défense extrême de l'irréductibilité, situe ce qu'ils entendent par vie personnelle et cherche à montrer le sens qu'ils confèrent aux livres et à l'écriture. Mais un livre ne suffirait pas à traquer la matière apparemment inépuisable de ces refus tous individualisés à l'extrême. Il faut alors particulariser et c'est ce que, de notre côté, nous ferons au chapitre V en tentant de comprendre les ressorts de la lutte constante de Robert Walser pour accéder au repli et à son propre effacement.

Les termes successifs des refus peuvent être entendus à partir du livre de Vila-Matas comme une rumeur propre à la littérature, une rumeur que la littérature tirerait de l'oubli et enrôlerait sous sa propre bannière. Il s'agit, en quelque sorte, d'une exhumation qui ramène à destination, au cœur de cette littérature menacée de dérive, les bartlebys qui en ont démissionné. Absence et refus y forment une négation sujette à caution, d'emblée dépréciée puisque, paradoxalement, un livre est possible sur ceux qui ont quitté le livre et remis en cause sa légitimité, même si ce livre tente de rompre la convention en se présentant comme un livre de notes en bas de page³⁹ (il s'agit ici d'un hommage à Roberto Bazlen (1902-1965), figure des lettres italienne et européenne, cité lui-même par le procédé d'une mise en abyme que Vila-Matas affectionne dans la vingt-septième *note de bas de page* du livre). Nous sommes par ailleurs conscient qu'une thèse de doctorat sur ce sujet ne peut éviter le même paradoxe puisque les bartlebys ne semblent pas abonder dans le sens d'une politique du compromis entre la littérature, l'écriture et eux-mêmes. Vila-Matas préfère déceler en eux ce qui bouleverse l'institution au point de la réfuter, tout en ressuscitant ce qu'il peut y avoir d'évocations spécifiquement vivantes et universelles dans l'incorruptibilité des bartlebys. Ce quelque chose d'essentiel chez les bartlebys mais

³⁹ L'article de François Gramusset, « Auteurs sans œuvre », *op. cit.*, p. 187 et suivantes, se consacre à une approche anatomique du livre.

d'incompris par la littérature, de méconnu, pèse comme un menace sourde à l'affût et rode qualitativement sur son évolution. Elle ressemble nettement à une contradiction ou à une quête qui s'ignore. En effet, la décision des écrivains négatifs de s'abstraire de l'écriture par l'agraphie provient initialement, en majorité, du bilan de la littérature, de ses expressions poétiques et fictionnelles, et de ce qu'il y a de paralysé et de défiant dans les cadences de son expansion. L'évolution de la notion d'auteur et d'écrivain vers un rôle et une imagerie calibrées n'est évidemment pas étrangère à leur décision. Toutefois, il est possible et même souhaitable d'après Vila-Matas, que la prolifération de la connaissance des bartlebys permette d'accéder à une certaine maîtrise des contradictions qu'ils soulèvent et rende à l'écriture ses traits les plus essentiels.

De Bartleby aux bartlebys, de Melville à la modernité, la relance du trajet des « artistes du non » n'est donc pas simplement une question d'inventaire pour Vila-Matas. Et son questionnement l'enjoint à travailler la structure même de son livre de façon à reprendre ou à illustrer certains des thèmes énoncés par les bartlebys dont il décrit les formes de l'absence à la littérature. Vila-Matas tente par l'originalité de la structure de son livre de traiter de l'essence narrative de la négation dans la fiction. Le rythme de la narration alterne de l'essai à la fiction avec le soliloque d'un personnage central. La structure rythme la narration et définit la manière dont l'auteur entend rendre plausible ou intelligible son matériau. Étudier le livre de Vila-Matas, c'est aussi comprendre les raisons de sa structure en notes de bas de page :

J'ai cherché et trouvé une structure composée à partir de règles rigoureuses (inventées par moi, mais arbitraires dans le même temps) qui apportèrent à mon plan d'ensemble une force centrifuge d'une grande liberté textuelle, ainsi qu'une disposition évidente - que je n'avais pas prévue - à l'acte de création continu, inépuisable, infini, car une fois le livre terminé, la structure, ou le plan choisi pour accueillir la trame, m'est apparue soudainement interminable, c'est-à-dire que je découvris que le livre n'était pas terminé quand je l'eus terminé moi, mais qu'il était aux mains des lecteurs ; au moment où j'écris

cela, les lecteurs sont en train de compléter, de m'envoyer des messages téléphoniques ou des lettres mentionnant d'autres bartlebys⁴⁰.

2.1.3 Structure : méthode, trame, cohérence

La composition du livre de Vila-Matas est dissécable à la manière d'un corps, comme si le livre tentait d'incarner ce qu'il est en train de révéler : la partition d'une négation où, revendiqué néanmoins en tant qu'une « sorte de journal » selon la quatrième de couverture de la version française⁴¹, il ne vise rien moins que sa certification comme non-journal, et surtout comme non-roman. L'auteur, lui, est pétrifié dans une curieuse contradiction. Il doit dévider l'écheveau de la négation en littérature, énoncer les thèmes, formuler les responsabilités des écrivains négatifs comme objets d'admiration, sans jamais se rendre au point de rencontre qu'il énonce en creux (l'exigence d'une écriture plus souveraine, la subversion éthique qui ouvrirait la littérature à quelque chose qui soit hors d'elle, qui ne résisterait ni à l'imagination ni à l'expérience). Ce combat qui se dérobe à la lecture, mérite qu'on s'y arrête car l'auteur a voulu donner un sens ou jeter un pont entre l'objet de sa recherche et ce qu'il vise à repousser comme frontière d'un roman rythmé par sa propre négation. Il est en effet possible de montrer qu'obéissant aux désirs supposés et attribués à Vila-Matas, le sujet du livre interagit avec la forme matérielle de l'objet livre comme si l'auteur avait souhaité reproduire dans une économie du redoublement, à l'intérieur d'un palimpseste fragile, les thèmes du refus et de la négation des écrivains négatifs. Pour faire ressortir la richesse inventive et narrative de *Bartleby et compagnie*, François Gramusset⁴² part du postulat que le silence des bartlebys façonne également le fond du livre et ne peut être différencié de l'esthétique et de sa structure. Nous allons voir qu'il s'agit d'une arme - littéraire - à double tranchant.

⁴⁰ Enrique Vila-Matas, *Mastroianni-sur-Mer*, op. cit., p. 68.

⁴¹ Enrique Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*, op.cit.

⁴² François Gramusset, « Auteurs sans œuvre », op.cit.

On peut donc tenter de traquer dans *Bartleby et compagnie* les simulacres et les jeux littéraires construits par Vila-Matas autour de ses bartlebys par la répartition des différents discours textuels utilisés. Ceux-ci concrétisent une esthétique particulière, de la photo de couverture aux rabats, en passant par les différents champs textuels ainsi mis en forme, et identifient la façon dont s'élabore la figure singulière de l'auteur à force « de se nier dans l'abolition de l'œuvre, abolition thématisée puisqu'il est question des auteurs qui renoncèrent à l'écriture⁴³ ». Afin d'atteindre ce dispositif qui met en cause la stabilité du modèle de lecture du livre, il faut explorer les tissus textuels que conjugue *Bartleby et compagnie*. L'esthétique qui modèle le discours scriptural n'est pas seulement incluse dans les 86 notes de bas de page agglutinées autour d'un texte central absent mais constamment sollicité, elle s'insère partout « où se constitue l'objet discret du corpus auctorial⁴⁴ ». La démarche morphologique est ainsi à privilégier. Elle permet d'identifier, dans les textualités du livre, paratexte, métatexte et texte, ce qu'il peut y avoir de doutes et d'interrogations chez Vila-Matas face à l'écriture et la littérature, interrogations disséminées et développées parmi les notes de bas de page. Le constant va et vient tenu entre texte absent et notes de bas de page, trame narrative et essai, personnage et sa négation, écrivains du refus et écriture en acte, crée un effet de structure intrigant, sinon déstabilisant. En effet, présenter des écrivains qui ont abandonné l'écriture en utilisant l'effet paradoxal d'un témoin fictif (Marcelo, le narrateur bossu de *Bartleby et compagnie*) renforce l'ambiguïté de la structure d'exposition. Néanmoins le cheminement aléatoire de Marcelo dont la présence hasardeuse parfois perdue en cours de route donne à quelques pages, notamment en fin de volume, l'allure d'un essai, ce que Vila-Matas souhaitait éviter.

La prolifération des points de vue par la multiplication des formes utilisées dans les notes (lettres, journal, fictions, etc.) montre la densité d'un esprit ou d'une

⁴³ *Ibid.* p.187.

⁴⁴ *Ibid.*

voix encyclopédique et suggère une objectivation nécessaire à la délimitation historique de la figure du Bartleby. Le narrateur, par l'accumulation de détails et de faits issus de cultures et d'époques différentes, donne une portée historique aux bartlebys rassemblés. Un ironique malentendu est volontairement entretenu entre le livre et son sujet, entre le narrateur et son objectif, par les renversements et les digressions (sur son travail, ses rencontres, sa volonté toujours différée d'écrire), qu'opère la subjectivité arbitraire et capricieuse du narrateur Marcelo. Ces renversements tentent d'aliéner, mais non systématiquement, l'affirmation d'une dépendance à la littérature. De prime abord, donné par le narrateur comme inexistant alors qu'il se déroule pourtant sous les yeux du lecteur de page en page, le texte, dissimulé sous la forme de notes de bas de page, constitue une des limites et un des attraits du livre. Il devient de plus en plus un prétexte scriptural arbitraire qui permet aux notes de bas de page d'accéder au statut de texte par le simple mimétisme de la place occupée dans le livre. L'auteur substitue et crée ainsi l'ombre portée d'un texte soustrait, inconnu, potentiellement infini et tenu à distance par la fonction de distanciation de ses commentaires. Le prologue présente d'emblée un autoportrait fictif de l'auteur/narrateur supposé du récit (Marcelo, scribe bossu, solitaire, qui n'a jamais eu de chance avec les femmes, etc.), où celui-ci précise le sujet du livre, « dénicher des bartlebys » de façon à ce que de leur matière naisse une forme, le livre en cours, et que la forme composée fasse jonction avec les formes d'absence et de refus des écrivains négatifs :

Je rédigerai des notes en bas de page en commentaire à quelque texte invisible mais non existant pour autant, car il se pourrait bien que ce texte fantôme finisse par rester comme en suspension dans la littérature du prochain millénaire⁴⁵.

Le prologue est suivi du corps de l'ouvrage proprement dit. Gramusset précise à ce propos que

⁴⁵ Enrique Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*, op. cit., p.11 et 14.

[les] 86 'notes' qui constituent l'essentiel de *Bartleby et compagnie* [...] se présentent donc sous des espèces textuelles et non pas paratextuelles, emplissant les pages de leurs séquences, longues de quelques lignes (note 41 : 6 lignes) à quelques pages (note 57 : 8 pages et demi).⁴⁶

Les notes sont extrêmement diversifiées car les bartlebys proviennent de tout l'échiquier culturel littéraire occidental, européen, russe et américain. Les formes utilisées par les notes sont particulièrement disparates : extraits de journaux, biographies, citations, études critiques, entretiens. Les renvois à l'histoire littéraire y sont souvent ironiques, comme ces mentions « de l'imposture du nouveau roman et de la revue 'Tel Quel'⁴⁷ » ou « l'étude patiente du Nouveau Roman [...] alors à son apothéose chosiste, tout particulièrement chez Robbe-Grillet ⁴⁸ », *Nouveau roman* que Vila-Matas considère comme une incitation directe à la paralysie de l'auteur. Les conventions esthétiques de la mystification et de la supercherie littéraire sont ici à l'œuvre.⁴⁹ Les techniques de falsification (fausses confidences, secrets partagés, objectivité soudaine, témoignage de l'histoire, vraies et fausses citations, etc.) drainent pourtant, issus du marais de l'histoire littéraire, des témoignages et des situations dont le caractère vrai ou authentique est appelé à demeurer second. Une grille de procédés littéraires se met au service de la vérité de façon à ce que la sincérité des arguments énoncés, même fictifs, l'emporte sur l'artifice. Le lecteur mystifié, mais amoureux de l'écriture, se laisse prendre. Dans tous les cas, derrière les propositions des écrivains négatifs, même si certains d'entre eux sont inventés de toutes pièces, s'affirment des problématiques incontestables sinon hautement perturbatrices pour qui se préoccupe d'écriture.

⁴⁶ François Gramusset, « Auteurs sans œuvres », *op. cit.*, p.197.

⁴⁷ Enrique Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*, *op. cit.*, note 15.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁹ Sur ce sujet Jean-François Jeandillou a écrit une étude passionnante : Jean-François Jeandillou, *Supercherie littéraire, la vie et l'œuvre des auteurs supposés*, Paris, Usher, 1989, suivi de *Esthétique de la mystification, tactiques et stratégies littéraires*, Paris, Minuit, 1994. Il faut aussi consulter Charles Nodier, *Questions de littérature légale, du plagiat à la supposition d'auteurs, des supercherie qui ont rapport aux livres*, Genève, Droz, 2003.

La photo de la première de couverture de l'édition espagnole, une célèbre photo de August Sander⁵⁰ représentant trois jeunes paysans du Westerwald endimanchés, ainsi que les photos précédemment utilisées pour les autres livres de Vila-Matas (photos de Jacques-Henri Lartigue⁵¹) possèdent « un mélange de gravité, de distance, [...] une présence personnelle intense... Mais cette intensité devient dans le même temps tout à fait impénétrable, énigmatique⁵² ». La photo de Sanders permet de souligner une proximité et de mettre en évidence les liens étroits entre l'image et le sujet du livre, car sujet du livre et sujets de la photo « nous regardent, nous; ils nous dévisagent comme s'ils allaient sur le chemin du temps, mais un autre chemin que le nôtre⁵³ ». La photo du rabat de la première de couverture de l'édition espagnole montre Vila-Matas fumant, « la moitié droite du visage [...] dans la pénombre [...], il nous adresse un regard sombre, dense, distant, fermé peut-être comme du fond d'un univers intérieur insondable et obscur⁵⁴ ». Cette mise en scène du regard côtoie la direction des regards des jeunes gens de la photo de couverture. Peut-être mis sur le même plan, ils permettent un rapprochement avec une des notes de bas de page de *Bartleby et compagnie* ; il s'agit de celle traitant des rapports de De Quincey avec la drogue dans *Les confessions d'un opiomane anglais*⁵⁵. Dans le texte, Vila-Matas joue avec ce rapprochement dans une mise en scène de l'aveuglement : « mais je ne vois presque plus rien, je ne peux pas continuer à écrire; la fumée, dangereusement, est devenue mon syndrome de Bartleby⁵⁶ ». La citation de Jean de La Bruyère⁵⁷ en épigraphe, les jeux intertextuels de la liste de publications figurant sur le rabat de couverture permettent d'identifier d'autres indices de rapprochements

⁵⁰ Photographe allemand, August Sander (1876-1964) entreprit un inventaire photographique de la population allemande (40 000 négatifs archivés).

⁵¹ Photographe français (1894-1986).

⁵² François Gramusset, « *Auteurs sans œuvre* », *op. cit.*, p.190.

⁵³ *Ibid.*, p.190.

⁵⁴ *Ibid.*, p.193.

⁵⁵ Thomas de Quincey, *Les confessions d'un opiomane anglais : suivi de Suspiria de profundis*, Paris, Gallimard, 1974.

⁵⁶ Note 25, page 73 de l'édition espagnole, page 87 de l'édition française.

⁵⁷ « La gloire ou le mérite de certains hommes consiste à bien écrire; pour d'autres, cela consiste à ne pas écrire ».

entre l'auteur et son œuvre. Cette liste énumère en effet les 50 derniers titres de la collection « Narrativas Hispanicas » de *Editorial Anagrama*, éditeur de Vila-Matas en Espagne. Un des auteurs⁵⁸ est utilisé par le narrateur Marcelo, comme l'auteur d'un de ses ouvrages de prédilection, ouvrage dont on ne sait s'il le connaît vraiment mais qui nous éveille aux jeux littéraires et circulaires borgésiens. Ces exemples permettent de situer ces renvois et ces associations comme autant de « recoupements entre des zones du livre dotées en principe de statuts véridictionnels différents [qui] contribuent à un effacement des frontières entre le narrateur fictionnel et l'auteur, entre l'auteur et l'écrivain, entre l'aujourd'hui de l'an 2000 et le passé littéraire⁵⁹ ».

Le texte de la quatrième de couverture esquisse le sujet du livre et la direction narrative suivie par Vila-Matas. Un exemple d'écriture, quelques lignes tirées du livre suivies d'un commentaire sur l'ambition propre à son sujet inventorient les « bartlebys le long du labyrinthe du Non, sur les chemins qu'il [l'écrivain Vila-Matas] considère comme la tendance la plus perturbatrice et la plus attirante des littératures contemporaines⁶⁰ ». Toujours sur la quatrième de couverture, figurent quelques commentaires journalistiques sur le phénomène éditorial Vila-Matas vu par *ABC*, *La Vanguardia*, *Libération*, *El Dominical*. Le caractère racoleur et simpliste des citations infirme le contenu du livre dédié à désavouer - entre autres - toute stratégie auctoriale du paraître: « un écrivain à l'imagination débordante » (Mathieu Lindon, *Libération*) et « l'auteur vivant le plus important » (Bernardo Axtaga, *El Dominical*). Le travail de communication et de vente prend le pas sur le sujet du livre; écrire, malgré l'existence des bartlebys, consiste aussi à vendre du papier couvert, intégralement ou non, de notes de bas de page. Le sujet du livre ne demeure pas, dans le processus de commercialisation et la promotion éditoriale, un élément d'information ou d'éclaircissement, même second, sur les déterminations et les trajectoires de la figure riche et mouvante des bartlebys ; les commentaires dont se

⁵⁸ *Bartleby et compagnie*, op. cit., il s'agit de Alvaro de Pombo, note 61, p.139.

⁵⁹ François Gramusset, « Auteurs sans œuvre », op. cit., p.195.

⁶⁰ *Ibid.*, p.192.

chargent les médias spécialisés mutent en attrait premier du livre comme un éloge spectaculaire de l'auteur seul. Dans le même temps, cette distance disjoint dans l'anecdote les sens et les images possibles du parcours littéraire et non-littéraire particulièrement interpellant des bartlebys. Séparés des conditions littéraires de leur existence, ces signifiants deviennent anecdotes, slogans, images réductrices. Ils évoluent insidieusement en incitations à la vente et très moindrement stimulent la lecture. L'argument commercial a unifié les aspects secondaires, il a dispersé l'articulation sociale et la croissance paradoxale de la figure de Bartleby. Celle-ci succombe à plusieurs polarisations autour des objectifs de la production éditoriale et de la consommation industrielle, vendre ou ne pas vendre, être célèbre ou inconnu, devenir un phénomène médiatique ou non. Le caractère simultanément insoumis et émancipateur du refus des bartlebys rompt radicalement avec toutes ces manifestations industrielles du marché éditorial. La créativité littéraire actuelle, contrainte par les impératifs de la consommation de masse, s'est dissoute et recomposée partiellement en éléments subordonnés à la représentation, éléments qui annulent sa portée réelle et lui restent opposés sinon étrangers. La culture moderne montre ici très précisément ses limites et la pertinence de la recherche de Vila-Matas s'en trouve fortement diluée, puisqu'elle lui est intérieure. L'image de la négation portée par les bartlebys est devenue un argument de vente. Vila-Matas écrira, mais bien plus tard⁶¹, quelques lignes dans un autre de ses livres sur cet aspect contradictoire de sa posture. Nous pouvons volontiers identifier dans cette tentative de biographie personnelle et de justification *a posteriori*, la permanence d'un remords lié à la condition vide et quelque peu puérile d'écrivain célèbre en regard des ambitions littéraires de sa propre jeunesse ou des objets de ses recherches littéraires.

Je n'étais pas un héros, mais un homme honteux d'avoir renoncé à rester ce qu'il avait été un jour : un grand pourfendeur de la puissance publique, de

⁶¹ Dans *Docteur Pasavento*, *op. cit.*. *Bartleby y compañía* paraît en 2000 et *Doctor Pasavento* en 2005.

l'obligation de devenir quelqu'un dans la vie, un pourfendeur du pouvoir. Un amoureux des écrivains aux visages secrets et de la discrétion, en littérature.⁶²

Le métatexte est illustré par le passage à la traduction qui caractérise selon Vila-Matas, « la lettre des Lettres⁶³ » (renvoi caustique à « La République mondiale des lettres », livre franco-français de Pascale Casanova⁶⁴). Ce passage à la traduction française est une consécration littéraire en termes de notoriété et de reconnaissance, de prix et de marché éditorial. Pour illustrer les contradictions insistantes de Vila-Matas par rapport à son sujet, François Gramusset analyse un article du quotidien français *Le Monde* du 8 février 2003 consacré à l'écrivain dans son cahier « Le Monde des livres ». Il s'arrête sur la présentation de l'article du journal, la taille des lettres, des titres, la photo de Vila-Matas, le « chapeau » de l'article, et enfin l'interview proprement dit. On y remarque le glissement de la technique de rédaction journalistique vers l'événementiel (description du style de vie de Vila-Matas, de ses habitudes alimentaires, de son mode de vie, de son immeuble), au détriment de l'œuvre. Nous assistons, « à la fabrique de l'auteur ». Le journaliste a écrit son article autour d'un

Bartleby de Melville retravaillé pour en faire le Bartleby de Vila-Matas, une figure auctoriale évidée jusqu'à la simple ligne, liminaire et pathétique, du renoncement à l'écriture au sein même de l'écriture, prototype énigmatique de l'auteurité du troisième millénaire. La figure, perdant sa corporéité, en devient idée.⁶⁵

Rien, en effet, de ce qui constitue la littérarité du livre n'est abordé⁶⁶ dans l'article. On assiste à une fictionnalisation de l'auteur, d'un auteur berné à son tour par l'institution qu'il dénonce dans son ouvrage. L'auteur séparé de son œuvre se reconstruit en figure archétypale (« étonnante érudition, élégance et intelligence du

⁶² Enrique Vila-Matas, *Docteur Pasavento*, op. cit., p. 174.

⁶³ François Gramusset, « *Auteurs sans œuvre* », op. cit., p. 201.

⁶⁴ Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

⁶⁵ François Gramusset, « *Auteurs sans œuvre* », op. cit., p. 203.

⁶⁶ François Gramusset précise en effet que « Il n'est question, dans cet article d'une page entière, ni de la voix ni du genre, ni du rythme des séquences ni de celui des phrases, ni de l'art de la citation. Pas même de la qualité de la traduction française ni de l'aspect du volume », *ibid.*, p. 203.

style, mélancolique et drôle, etc. »⁶⁷) à l'instar d'un de ses personnages de non-écrivains minés, taillés comme une figure mais restitués sous un seul angle, figure souffrante et pathétique d'un *Bartleby* sans domicile fixe, dépendant de la charité publique offerte par les médias, surgi sans raison ni véritable consistance d'un livre à succès et à l'énigmatique érudition.

Parallèlement à cette compréhension biaisée de la structure et du sens du texte de Vila-Matas, la figure du Bartleby a perdu de cette substance que le livre devait nous donner puisque le travail d'édition va à l'encontre des formulations éreintantes et impertinentes de l'auteur sur l'état de la littérature contemporaine et son écho médiatique. Certes, les notes de bas de page occupent l'espace laissé vacant par le texte, mais l'analyse de cette structure, si elle apporte une certaine compréhension, si elle oriente le regard, ne signifie pas une fidélité aux multiples directions du texte ni à la corporéité de ces bartlebys. Dans la trame du livre, les écrivains de la négation et leurs liens avec la figure de Bartleby restent à investiguer en dehors du livre. « Bartleby et compagnie » nous offre la possibilité encore imaginaire d'un espace qui démentirait toute médiatisation du livre et toute posture de son auteur vers la reconnaissance. L'inventaire et les pistes ouverts par Vila-Matas débouchent sur un ensemble de questionnement sur la vitalité d'un processus qu'il résume ainsi :

Le meilleur dans la rédaction de mon livre ne fut pas de l'écrire mais de découvrir qu'il existe réellement un plaisir de lire, de découvrir *les autres*, de se demander comment il est possible que les signes sur une table d'argile, les signes d'une plume ou d'un crayon, puissent créer *une personne* - une Béatrice, un Falstaff, une Anna Karénine - dont la substance excède dans sa *réalité*, dans sa longévité personnifiée, la vie même.⁶⁸

C'est donc le mouvement, créatif, imaginaire, social, qui prend peu à peu sa place. *Bartleby et compagnie*, avec sa forme hybride, ne signifie peut-être rien d'autre que

⁶⁷ Quelques extraits de la quatrième de couverture de l'édition française de *Bartleby et compagnie*.

⁶⁸ Enrique Vila-Matas commente le succès de la réception de *Bartleby et compagnie* et explique la genèse de ses choix d'écriture et de structure pour celui-ci dans *Mastroianni et compagnie*, *op. cit.*, p. 85.

cette attente de l'autre, la notion même du sujet. Et Bartleby peut poursuivre sa course négative dans la littérature, non dissous, non dissolu, florissant, enrichi pendant que Vila-Matas s'institutionnalise.

2.2 INFLUENCES ET REPRISES, FILIATION LITTÉRAIRE, FIGURE

Vila-Matas a montré qu'il avait travaillé non pas sur une disparition mais sur un enrichissement et un parcours. Il existe donc une figure de Bartleby qu'il convient de comprendre pour en apprécier les *stimuli* et la pertinence dans la littérature. Les intentions négatives de Bartleby, ses formes d'absence et de refus, ne rendent pas le son d'une forme vide ; le scribe ne disparaît pas dans la littérature mais au contraire se vivifie, tant la littérature tente d'endiguer la crise qui la secoue avec les arguments de sa propre négation. Cette figure rappelle à nouveau sa signification initiale et la puissance de Bartleby déborde la figure sans s'y pétrifier. Elle évolue, produite, prête à se détacher de la littérature contemporaine, à produire des désaffections souterraines mais engendrée par l'histoire littéraire. Elle propose un projet, des déterminations et un territoire de la négativité. Elle se nimbe de jugements sur la littérature qu'il faut approcher et comprendre pour percevoir où va la littérature actuelle. La dissémination de ses lignes de force s'appuie sur le mouvement intérieur de la littérature vers elle-même, sur les regards que plusieurs écrivains élèvent vers elle et la validité du silence et celle de l'absence face au territoire des mots. Il n'est donc pas sans intérêt de chercher s'il existe un élément de stabilité ou de déclin dans la reprise de Bartleby par la fiction, par exemple dans *Un homme qui dort* de Georges Perec⁶⁹.

2.2.1 Un exemple d'utilisation et de réécriture de Bartleby

⁶⁹ Georges Perec, *Un homme qui dort*, Paris, Denoël, 1998 [1967].

Entre Perec et Vila-Matas, aucun lien direct ne semble s'instituer de prime abord, l'écrivain catalan ne faisant jamais référence à Perec ; par contre chacun a travaillé à partir du texte de Melville, *Bartleby, le scribe*. Perec a revendiqué explicitement l'utilisation de la nouvelle de Melville à plusieurs reprises⁷⁰, et nous venons de voir dans ce qui précède que Vila-Matas y fait constamment référence comme socle fondateur de ses recherches dans *Bartleby et compagnie*. Perec a écrit une fiction, Vila-Matas, une création hybride entre essai et fiction. L'approche de Vila-Matas crée une problématique de la négation en littérature avec des arguments crédibles. L'interprétation de Perec est bien sûr antérieure à celle de Vila-Matas, et si elle relève de la fiction, elle développe une cohérence et une démarcation extraordinairement intenses par rapport à la nouvelle de Melville. Le *Bartleby* de Melville n'est pas abandonné pour autant, seulement suspendu, alors que les conséquences de son évocation, de sa reprise, fécondent la solitude de l'homme qui dort.

Plusieurs des motifs de *Un homme qui dort* de Georges Perec reprennent ceux de la nouvelle d'Herman Melville, l'isolement, le mutisme, un travail de conscience, mais aussi la négation : le refus, le désir d'absence et l'impossibilité de pactiser avec la réalité sociale figurent tout au long de la quête individuelle du personnage. Dans le roman, le narrateur utilise les possibilités du ressassement. Il joue avec les variations de l'abandon. Grâce à l'utilisation continue d'un « tu » interpellant, la proximité intentionnelle de l'homme qui dort nous semble aussi plus voisine et simultanément plus accessible que celle d'un *Bartleby* toujours tenu à distance par la narration de l'avoué. Pourtant la crise révélée dans les deux cas, refus et aspiration à l'absence pour le moins, conduit l'homme qui dort à un état limite de flottaison entouré d'abîmes alors que pour *Bartleby*, l'irréductibilité devant l'univers vital devient

⁷⁰ Parmi les nombreuses autres revendications de Perec dans ses déclarations publiques et ses correspondances que nous rencontrerons par la suite, celle-ci : « [...] j'ai appelé à mon secours, mais souvent en les déformant, une bonne demi-douzaine d'auteurs, parmi lesquels Melville, Dante, Joyce, etc., le plus miraculeux étant que cela ne se remarque pas », citée par David Bellos, *Georges Perec, une vie dans les mots*, Paris, Seuil, 1994, p. 382.

l'élément de son triomphe et de la distinction qui le submerge. De l'un à l'autre, la désagrégation se concrétise, semblant intarissable et multiple pour l'homme qui dort, un aimant mystérieux et contrôlé pour Bartleby. Quête, solitude, déchirures, si elles sont issues du tronc commun de Bartleby ne se précipitent pas avec la même angoisse vers une finalité équivalente dans le roman de Perec.

L'utilisation - ou le détournement - par Perec du personnage de Melville comme source d'inspiration pour son roman est bien connue⁷¹. Dans une lettre adressée à Denise Getzler, Perec explique longuement son intérêt pour la nouvelle de Melville. Il écrit notamment que Bartleby « est, si l'on veut, la fin d'un livre dont nous ne connaîtrions pas le début, ce qui a pour effet de donner à l'irréversible une portée plus grande, une espèce d'universalité⁷² ». Plus loin, Perec précise encore :

Il faudrait lier ces deux pôles : l'ennui, le vide, le creux, le rien, d'un côté (Melville déchu scribouillant des contes pour survivre) et la contestation, la négation. Voir comment ils se complètent, s'organisent, débouchent sur une vision du monde. Car enfin ce n'est pas parce que Melville était fauché ni parce qu'il avait des tendances homosexuelles que Bartleby nous touche. Ce n'est pas non plus parce que c'est « bien écrit », ni parce que c'est économe.⁷³

Enfin, parmi les nombreuses idées énoncées dans cette lettre par Perec, notons celle-ci : « Une seconde remarque ; tous les détails du récit tournent autour de l'écriture. La Chancellerie, si je ne m'abuse, s'occupe des archives; le Bureau des Lettres au rebut ; l'étude du juriste⁷⁴ ». De sa lecture, Perec retient ainsi l'importance de l'écriture dans

⁷¹ « Le collage pour moi, c'est comme un schème, une promesse et une condition de la découverte. Bien sûr, mon ambition n'est pas de réécrire le Quichotte, comme le Pierre Ménard de Borges, mais je voulais par exemple refaire la nouvelle de Melville que je préfère, *Bartleby the Scrivener*. C'est un texte que j'avais envie d'écrire : mais comme il est impossible d'écrire un texte qui existe déjà, j'avais envie de la réécrire, pas de la pasticher, mais de faire un autre, enfin le même Bartleby, mais un peu plus... comme si c'était moi qui l'avais fait. [...] C'est la volonté de prendre en compte toute la littérature du passé », Marcel Bénabou et Bruno Marcenac, « Entretien avec Georges Perec », *Les lettres françaises*, 2 décembre 1965, p. 15.

⁷² « À Denise Getzler, professeur d'anglais et traductrice qui avait eu avec lui plusieurs conversations sur Herman Melville, Georges Perec avait envoyé, avec une courte lettre, sept feuillets dactylographiés. », « Lettre inédite », *Littératures, Georges Perec, Stendhal, Giraudoux*, numéro 7, 1983, p.61.

⁷³ *Ibid.*, p.65.

⁷⁴ *Ibid.*, p.66.

la nouvelle, la négation et la contestation, la mélancolie et le vide, puis l'universalité de la résistance de Bartleby. De Melville, le désespoir et l'échec, la vision désespérée du monde mobilisent son intérêt. Perec note dans cette même lettre que Bartleby résiste à tout : l'argent, l'amitié, la menace, la gentillesse, un salaire. Thèmes que nous retrouverons constamment disponibles, à l'égal d'aspirations invariantes, de constats têtus redéfinis par les bartlebys en tant qu'instances de leurs parcours et comme nullités de la parole. Autant de contraintes et de points de départ pour rassembler leurs discours disparates, leurs non-discours d'écrivains négatifs. Autant de lieux où se visualisent et se démultiplient ces énoncés, variations d'angoisse, extensions et reconfigurations qui hantent l'écrivain négatif, associés à des contextes sociaux, culturels et individuels contrastés⁷⁵.

L'influence de la reprise de la nouvelle de Melville se continuera dans *La vie mode d'emploi* dont le nom du héros, Bartlebooth, emprunte à Bartleby une partie de son nom et l'autre à Barnabooth de Valéry Larbaud⁷⁶. Perec précisait par ailleurs, dans un article de la revue *L'Arc*, que la nouvelle de Melville « jalonne l'espace fictionnel dans lequel tout autant que dans l'autre, j'essaie de me mouvoir⁷⁷ ». Parmi de multiples influences et emprunts du texte puzzle de *Un homme qui dort* (Kafka, Joyce, Dante, Sartre, Barthes, Rimbaud, Diderot, etc.), Melville se détache nettement par des références littéraires appuyées ainsi que par une atmosphère poétique qui se rapproche ou s'inspire de sa nouvelle.

Pour mon dernier livre qui s'appelle *Un homme qui dort*, j'ai fait la même chose [*que dans Les choses son précédent roman avec Flaubert*] en me servant principalement de deux auteurs, l'un est Kafka, l'autre est Herman Melville [...]. De la même manière pour *Un homme qui dort*, la lecture, à outrance, enfin, pendant des semaines et des semaines, d'une nouvelle de

⁷⁵ Terminons cet inventaire des thèmes de Bartleby par cette belle phrase de Perec qui clôt la lettre adressée à Denise Getzler : « Mais le lien de notre commune humanité me jeta dans la consternation... », *ibid.*, p. 67.

⁷⁶ Valéry Larbaud, *A.O. Barnabooth, ses œuvres complètes ; Fermina Marquez ; Enfantines ; Beauté, mon beau souci ; Amants, heureux amants ; Mon plus secret conseil*, Gallimard, collection « Biblos », Paris 1995.

⁷⁷ Georges Perec, « Emprunts à Flaubert », *L'Arc, Flaubert*, numéro 79, 1972.

Melville qui s'appelle *Bartleby the Scrivener* et des *Méditations sur le péché, la souffrance et le vrai chemin* de Kafka, enfin du journal intime de Kafka, m'a conduit presque nécessairement, comme à travers une espèce de voie royale et tout à fait étroite, m'a conduit au livre que j'ai produit.⁷⁸

Compte tenu de l'impact déterminant du personnage de Melville sur le processus créatif de Perec, il est pertinent de comprendre de quelle façon l'utilisation particulière de *Bartleby the Scrivener* lui permet de tenter de réécrire le texte sans le pasticher tout en le faisant sien. La lumière et les qualités de sensibilité que confère Perec aux thèmes attribués à la figure ombrée de Bartleby, dégagent de cette figure de l'employé voué aux écritures, des profondeurs et des dispositions qui amplifient la rumination solitaire et originale du personnage de Melville. Perec dirige l'expansion de Bartleby à la manière d'une initiation qui se soustrait à l'emprise de valeurs atteintes et soudain distanciables. Cette attitude postule même une vague parenté avec le créateur du « Péquod⁷⁹ » en utilisant une science de son œuvre et des thèmes où la reconnaissance change de nom pour se découvrir ébranlement, hymne ou métamorphose à cause d'un écrivain célèbre, aimé et sans doute intimement compris comme Melville.

Entre pastiche et faux littéraire, entre plagiat et intertextualité, le puzzle de Perec prend pourtant forme comme un travail original. Une telle pratique s'inspire des enchevêtrements des histoires innombrables de la littérature, et Perec, tout en imitant, se trouve confronté à l'exigence de l'originalité. Il dégage ainsi dans ce roman une esthétique du plagiat qui s'avoue, pour, en quelque sorte, immédiatement se déconstruire dans le faisceau de sa preuve. Perec se propose ainsi de ne pas s'arrêter à une pratique intelligente du plagiat. Il s'agit pour lui de déployer dans la

⁷⁸ Conférence prononcée à Warwick le 5 mai 1967, *Parcours Perec, [travaux du] Colloque de Londres, mars 1998*, textes réunis par Mireille Ribière, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, p. 36-37.

⁷⁹ « Mais nulle errante Rachel ne t'a recueilli sur l'épave miraculeusement préservée du Péquod pour qu'à ton tour, autre orphelin, tu viennes témoigner », Georges Perec, *L'homme qui dort*, op. cit., p.135. La référence à Moby Dick, à l'épave, à l'orphelin n'est pas sans signification chez Georges Perec, lui-même orphelin.

fiction une spéculation mémorielle et scripturale dont la capacité de révéler et d'interpréter un mythe comme Bartleby se charge sans cesse de significations nouvelles. Cette capacité de résonance de Bartleby montre dans *Un homme qui dort* une visée vers un au-delà de la simple figuration et réappropriation de cette figure. Perec veut la faire vivre. Cette vie permanente, revendiquée par la fictionnalisation d'un Bartleby figuré en mythe intarissable, explore les limites de la dérive de cet homme qui dort dans un Paris étale et sans grandeur où sont submergées les valeurs populaires de la jeunesse de Perec. Travail mémoriel, travail de codification des indices possibles, travail de dissimulation des possibles emprunts à d'autres récits et, par là, travail de décodage de l'héritage littéraire que sous-tend la narration de *Un homme qui dort*, tous ces indices montrent une continuité équivoque. L'incertain conféré à une réécriture qui au départ tente d'inventorier et d'appliquer les thèmes et la symbolique d'un récit initiateur devient un prétexte au puzzle assembleur d'un travail de mémoire. Puzzle littéraire, puzzle mnémonique, *Un homme qui dort* comporte de nombreuses couches de compréhension. Par la structuration du récit en courts fragments, par l'interpellation du « tu » qu'adresse le narrateur au personnage, sommation dont la répétition insistante rend un son inquiétant et direct, enfin par le découpage du récit en fonction des itinéraires empruntés par l'homme qui dort, le récit de Perec s'objective de plus en plus nettement en dehors de la figure de Bartleby. Il circonscrit une aptitude différente, une subjectivité autre, une configuration de l'imaginaire qui renvoient certes à Bartleby, mais à un Bartleby redéfini et différencié, dont les névroses et les fantasmes ouvrent sur le XX^e siècle et ne s'appliquent visiblement pas à la conscience du monde de New York en 1853. Cette décomposition ou ce nouvel assemblage, psychologique, symbolique, structurel, narratif du récit construit des clés de lecture naissantes. Une transposition prend forme du même pas que l'homme qui dort s'autonomise de Bartleby. Elle désarticule les critiques éventuelles préoccupées de relever les termes d'une simple permutation du personnage de Melville par Perec et de noter les reprises des atmosphères de Kafka. Latent, un certificat littéraire d'authenticité cherche ses

marques en explorant non pas ce qui naît ou ce qui meurt, mais plutôt l'itinéraire impossible d'un souvenir littéraire qui mute malgré lui, d'une empreinte tenace appelée à disparaître par les termes scripturaux de sa nouvelle énonciation. C'est en effet par l'exploration des multiples facettes de Bartleby, au sein des motifs de l'indifférence et de l'oubli traités par l'ouvrage, que pouvait surgir un éventuel recommencement de la figure. Impossible figuration à l'identique mais transgression souple et liberté d'interprétation se réfèrent pourtant à un objet unique dans ce mouvement aléatoire de la création littéraire qui rend mouvants et instables tout renouvellement et utilisation en tant que telle de la même figuration *a posteriori*. La tentative de Perec - évoquer et s'éloigner simultanément de l'intégrité de Bartleby - permet de tester les valeurs de Bartleby tout en lui conférant une posture d'autorité inédite. De plus, la constante dissonance des « bruits » littéraires utilisés (emprunts, plagats, détournements, références) donne une valeur exemplaire à la vérité et à la continuité du refus et de l'absence de ce personnage qui s'accomplit dans la fiction. Cette exemplarité tient précisément au fait que sa volonté négative est systématisée tout au long du roman jusqu'à l'impasse du trottoir de la place Clichy, non-aboutissement qui clôt la dérive vers l'ailleurs de l'homme qui dort.

Un homme qui dort, issu du souvenir de Bartleby (or, le souvenir est toujours suspecté d'interprétation et de transformations détaillées) et des données brutes des lectures marathon de Perec, sillonne avec incertitude le tracé de sa genèse. Les sinuosités d'une origine construite entre méthode littéraire et capacité de connaissance, entre les piliers vagues de l'immobilité et l'errance littéraire, entre l'ordinaire du quotidien décrit et l'aspiration à la répétition de l'indifférence au monde, placent volontairement la narration entière dans une situation similaire à la formule de Bartleby « I would prefer no to ». En effet, alors que l'énonciation demeure souvent indéterminable, l'indécidable ou même l'anonymat et l'inaccessibilité revendiqués par le narrateur rendent toute communication avec le monde parcouru chimérique. L'homme qui dort est inaccessible, il fait du sur-place

tout comme Bartleby et déverse ses critères de parenté avec les valeurs négatives tout au long des étapes du roman :

Nulle hiérarchie, nulle préférence. Ton indifférence est étale : homme gris pour qui le gris n'évoque aucune grisaille. Non pas insensible mais neutre. L'eau t'attire comme la pierre, l'obscurité comme la lumière, le chaud comme le froid. Seule existe ta marche, et ton regard, qui se pose et glisse, ignorant le beau, le laid, le surprenant, ne retenant que des combinaisons de formes et de lumières qui se font et se défont sans cesse, partout dans ton œil, aux plafonds, à tes pieds, dans le ciel, dans ton miroir fêlé, dans l'eau, dans la pierre, dans les foules.⁸⁰

Plus loin :

Tu es le maître anonyme du monde, celui sur qui l'histoire n'a plus de prise, celui qui ne sent plus la pluie tomber, qui ne voit pas la nuit venir.⁸¹

Dans ce roman, les murailles de la disparition brillent aussi d'un éclat insoutenable, car le travail romanesque de Perec consiste à chercher pour disparaître, à trouver sans trouver le lieu de cette disparition, à identifier d'autres passages possibles, à énoncer des itinéraires en fonction d'une cartographie urbaine spécifique. La valeur intemporelle d'un texte écrit au présent engloutit, comme un souvenir battu en brèche, le Paris évoqué. Ce travail sur l'oubli et l'indifférence, ce sont autant de points de tension littéraire. Il faut leur rajouter la capacité prodigieuse de Perec à utiliser la littérature, les œuvres de Melville, de Kafka et d'autres. Sa maîtrise du collage fait oublier le puzzle des motifs et des phrases empruntés, et ce travail n'est-il pas une forme d'accession à la disparition, que ce soit des œuvres ou une manière de revisiter la fonction d'auteur en la tenant à distance, une façon de se déprendre de la littérature, de la « digérer » et de l'aider à disparaître ? Toutefois, la structure du collage implique des fissures à colmater. Elle comble des vides là où Melville donnait comme mission à son personnage de créer des fissures, de montrer sans dire, d'ouvrir comme des clairières au service du doute ce qu'il entendait défaire dans l'écriture et

⁸⁰ Georges Perec, *Un homme qui dort*, op. cit., p. 92.

⁸¹ *Ibid.*, p. 93.

l'Empire commercial de Wall Street, de montrer des non-objectifs et des combinaisons possibles et d'insérer une certaine dose d'imprévisibilité et de travail créatif dans une réflexion où éclate la détermination du NON.

Avec *Un homme qui dort*, nous avons accès à une intimité habituellement opaque qui est celle de la restitution, d'une lecture avide qui rend possesseur et des accentuations qui travaillent la lecture. Le faisceau resserré de l'appropriation/restitution de l'imaginaire du texte, son rythme, la musique particulière du désœuvrement du personnage qui vit de lui-même, travaillent l'accessibilité à ce que Perec a retenu ou dérobé de Melville. Quelles sont les aptitudes de l'homme qui dort ? Un rapide inventaire du texte permet d'isoler les composantes de son aspiration au sommeil par delà la disparition progressive et l'oisiveté qui gagne. « L'absence des gestes » (p.18), l'attente (p. 24), « la contemplation de l'oubli » (p. 26), « ne plus entendre, ne pas être atteint » (p. 27), « ne pas se payer de cette perpétuelle indigestion de mots » (p. 42), « regarder sans voir, apprendre à être une ombre, à rester assis, couché, à rester debout » (p. 55), « laisser les actions dans un terrain neutre » (p. 64), « avoir comme seul chemin une stratégie solitaire et muette, à l'impossible résultat » (p. 71), « vivre dans une bienheureuse parenthèse, dans un vide plein de promesses et dont on n'attend rien » (p. 74), « être indifférent dans une inertie que rien ne saurait ébranler » (p. 87), « que l'indifférence soit neutralité, rester inaccessible » (p. 92). Il n'est pas difficile d'identifier ici les constituants de la négativité de Bartleby mais aussi ceux des écrivains négatifs, mais aussi les obsessions prémonitoires de Kafka décrivant le monde actuel. Étrange construction mentale que celle de Perec, qui tend à bâtir l'image d'une impersonnalité en vampirisant de manière délibérée un personnage en route vers le rien et le vide, un personnage conçu ailleurs et donc considéré comme plein. Car en effet, nous retrouvons face aux visées poursuivies par Perec dans *Un homme qui dort*, l'aspiration au silence et les constituants du refus de Bartleby : la

solitude, l'absence, l'attente, l'oubli, la neutralité, l'aphasie et la puissance de l'inertie.

Bartleby ne disparaît pas dans *Un homme qui dort*, le modèle se dédouble. Bartleby et l'homme qui dort partagent la même absence d'identité. L'identité permute, déborde, identifie jusqu'au travestissement cet homme qui dort du sommeil absent d'un autre. Bartleby lui aussi est économe de ses gestes. Tout comme l'homme qui dort, il attend sans raison dans la solitude de l'étude de l'avoué. Sa stratégie est muette et solitaire, elle ne concerne que lui. Il incarne une parenthèse qui s'est faite insaisissable et marque toute suspension du jugement. L'absence qui l'inspire, ce qui le rend anonyme et sans vérité au monde, ne peut trouver une once de garantie rationnelle dans le pouvoir des mots, de l'argent, de la loi. La véritable subversion du refus de Bartleby, sa révolte pathétique, se manifeste précisément là où d'autres hurleraient de colère et de frustration, dans la négation outrancièrement muette des piliers idéologiques et matériels de la société. Bartleby refuse que son opposition subjective fasse le jeu de ce qu'il conteste. Il n'est pas producteur de différences assimilables ; il s'identifie complètement, pendant la narration, à la matière intarissable de son refus, à sa version âprement fidèle à elle-même. Au-delà d'un raffinement possible du refus vers une acceptation plus romantique, Bartleby s'unit à son refus et lui fait don de lui-même. Son refus vibre bien après la dernière page et c'est sa profonde vitalité, son idéal de force et de détermination qui sont à même de créer des émules tels Perec. L'homme qui dort erre alors que Bartleby est immobile. Mais cette errance dans les lieux urbains écorchés de la ville morte est une errance sans but réel, dans des endroits désertés. Elle ressemble fort à du sur-place, nous l'avons vu. Car la ville est dépourvue de centre, immobile, désolée et ne suscite qu'un regard absent sur le constat de la banalité de la ville. Même la narration au présent et l'utilisation du « tu » luttent contre tout romanesque du roman de manière à ce que le personnage compose étroitement avec les valeurs de son indifférence et de ses refus.

À son tour, l'indifférence de l'homme qui dort est la restitution littéraire de celle de Bartleby.

Les liens entre les deux personnages, on le voit, sont permanents. Perec va même jusqu'à résumer l'histoire de Bartleby⁸². Il le fait alors en utilisant un style volontairement pacifié, peu avant la fin du roman. Le résumé prend alors la coloration blanche d'un commentaire sans tension dans un récit qui se tient toujours sous la pression d'un itinéraire sans autre but que le retour à l'indifférence. Ce n'est donc pas la contradiction seule qui donne élan et force à la figure de l'homme qui dort et qui s'exprimerait dans les secrets de son inspiration et de sa construction fragmentée. Ce n'est pas non plus le survol intemporel de la figure de Bartleby mais une subsistance intérieure, l'énergie plastique d'un trajet toujours lisible, une exaspération subjective tenace qui s'infiltré dans la fiction, de *Bartleby, the scrivener* à *Un homme qui dort*. Devant l'épuisement du monde, de la littérature et de soi, l'impossibilité d'un « je » dans ce monde, ils décrivent tous deux une forme d'adieu désenchanté au monde, une façon de se détruire par un silence scriptural absolu, de devenir solitude puis silence.

Entre *Bartleby, the scrivener* et *Un homme qui dort*, un constat : en un siècle, le monde n'a pas changé, même si les vecteurs du pouvoir se sont affinés, précisés, et les itinéraires désirés de la fuite vers l'oubli ou dans l'absence ne sont plus certains. Les circuits empruntés semblent tous ramener vers cette Place Clichy, immense carrefour parcouru d'histoires différentes et aux mouvements si semblables, prosaïques et prévisibles, dans un désordre apparent. Différente et conforme, la radicalité de Bartleby demeure pour l'homme qui dort un concept énigmatique, inaccessible, peut-être parce qu'il lui fallait la densité de l'échec littéraire de Melville pour l'habiter, pour « meubler » son intériorité et sa puissance interpellatrice. *Un homme qui dort* reconnaît pourtant son précurseur, il s'en nourrit. Bien que Perec écrive ici son deuxième livre, après le succès de *Les choses*⁸³, il lui manque

⁸² *Ibid.*, p.132.

⁸³ Georges Perec, *Les choses*, UGE, Paris, 2005 [1965].

justement d'avoir connu la densité de l'échec, la sensation brûlante de la condamnation et du rejet que ressentait Melville pour que son personnage complète ou même reprenne à son compte les dimensions spirituelles tournées vers l'absolu d'un destin bartlebien.

C'est cette amplification de l'abandon à soi-même jusqu'à l'abandon de soi-même que raconte la construction de *Un homme qui dort*. Pour Perec, le désir d'absence est inscrit dans la multitude anonyme et le nivelage du monde moderne. Elle atteint ou blesse chaque individu comme une cible. L'homme qui dort n'est que la parabole de cette fragmentation et son essence intime et sa puissance possèdent une histoire qui dérive dans la littérature depuis longtemps.

Paraboles de la vie éveillée qui n'est que sommeil menaçant sans cause ni signification, pour *Un homme qui dort* comme pour *Bartleby the Scrivener*, le sens s'est brisé. Cette constatation, Melville l'avait déjà faite avant Perec. Mais Bartleby est allé jusqu'au bout de son itinéraire, son désir d'absence ne pouvait être comblé par rien de connu dans le monde d'ici-bas : il meurt victime ou vainqueur mais maître de son refus. Installé dans un refus inapaisable rendant impossible tout hypothétique recommencement, Bartleby n'a peur ni de lui-même, ni des autres, et cette qualité de résolution est sans doute la ligne de crête de l'extraordinaire différence entre les deux récits. Bartleby est au-delà de la peur. Son absence de peur ouvre sur la vérité cristalline d'un consentement absolu et parfaitement logique à son exigence de pureté, à l'acceptation tranquille, silencieuse, de sa mort. Sa mort ne le déforme en rien, elle le restitue au contraire dans la plénitude de son refus. De cette façon, sans se dissimuler en rien, Bartleby révèle son humanité. Il use de son désir d'absolu et révèle la faiblesse intrinsèque de sa sensibilité éperdue au monde. Cette sensibilité attestée démontre une ascension attentive jusqu'au centre vital d'une condition humaine retrouvée, en elle gise sa force et la mélancolie d'une communication véritable. L'exil ou l'écart de Bartleby porte atteinte à la facticité de l'identité, à la fausse unité de la personne. Il est le constat de l'impossible communication

authentique et sincère, mais il permet aussi de lire cette humanité, sa fragilité ébranlée, son absence de condamnation des autres. Ce double mouvement de refus et d'espérance devient lisible, il affirme sa permanence dans le commentaire, de plus en plus humanisé au fil du récit, de l'avoué envers son employé. Bartleby construit les détails généreux de son impact dans l'espace de son refus. Au contraire d'une exclusion d'un monde dont l'ampleur ne permet plus au sujet de s'exprimer en tant que tel, il s'est approché de lui-même et a accédé en toute conscience à son destin, même si celui-ci passe par le libre choix de mourir pour affirmer son refus et son désir d'absence. Il est vrai qu'on a pu lire un peu de la portée du sacrifice dans la mort de Bartleby, mais est-ce que cette part sacrificielle n'est pas annulée par l'affirmation de sa souveraineté? Son refus est une mise en danger mais désert est déjà aux yeux de la société une marque de sédition. D'ailleurs, la société le menace et l'emprisonne immédiatement. Bartleby lie alors sa vie à ses refus, il n'est sous la dépendance de rien, il ne soulève pas la question du sacrifice pour expier quoi que ce soit. Au contraire il s'échappe de cette idée qui serait encore une soumission à quelque chose d'extérieur, en prenant soudainement conscience de sa liberté grâce au refus.

Un homme qui dort, quant à lui, a encore valeur de témoin, ce que Bartleby refuse. Il observe ses contemporains et réalise qu'il a peur, et qu'il attend. Il n'est plus « l'inaccessible, le limpide, le transparent⁸⁴ » mais « destin même du monde moderne⁸⁵ ». Coincé sur un trottoir, à l'affût des autres, ramené vers une possible conversion de ses désirs d'absence à une présence vide où l'errance est devenue un minuscule fragment du monde, l'homme qui dort est un détail détaché à moitié du monde, il est au bord de la totalité perdue mais garde quand même un pied ailleurs. Il a vécu la conscience de la perte mais pas encore la tentation de l'accélérer, plutôt un estompage partiel, peut-être même raté. Il rejoint ce qu'il pressentait en lui depuis le

⁸⁴ Georges Perec, *Un homme qui dort*, op. cit., p. 138.

⁸⁵ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, op. cit., p. 177.

début : le vide était déjà en lui, tous les itinéraires tournaient autour de lui. Mais lui n'entend pas se sacrifier : il hésite entre l'attente et l'indifférence.

Un homme qui dort semble encore, dans le goût de la performance littéraire, un catalogue de possibilités scripturales, de réécriture et de détournements, une table littéraire ouverte qui épuise les hypothèses du déplacement ou de l'écart au cœur de la littérature, sans jamais la condamner. Le personnage est semblable au roman, son irréalité bute sur une limite, celle de son accomplissement qui reste suspendue par la technique du récit au procédé littéraire du collage ou de l'emprunt. Suspension novatrice qui ouvre le récit mais désavoue la richesse et la radicalité des emprunts initiaux à Melville et Kafka autrement plus exigeants. La logique structurelle de *Un homme qui dort* oriente vers d'autres élans, littéraires, narratifs, une autre dévoration que celle de *Bartleby*.

Après *Un homme qui dort*, la figure est appelée à demeurer encore active puisqu'elle n'est pas épuisée. La caractérisation psychologique que Perec a apportée à *L'homme qui dort* ne reprend que la nostalgie de *Bartleby*, non la puissance subversive et le mal inexorable de l'échec de la littérature et de l'écrivain rongant le cœur de Melville. La « folie » du scribe mais aussi la souffrance de Melville qui constituaient les deux pôles du parcours vers la négation de *Bartleby*, sortent étouffés, en un impact minimal, absorbés, amortis par la structure de collage. Cet affaiblissement nous semble dû au fait que Perec a laissé le collage et l'harmonisation des fragments poursuivre une unification littéraire qui tourne de plus en plus rapidement sur elle-même, laissant les tensions de *Bartleby* intactes mais hors d'atteinte.

2.2.2 Trajets et ajustements de *Bartleby*

On comprend à travers l'analyse de la structure et des thèmes du livre de Vila-Matas et l'extension de la figure de *Bartleby* dessinée dans *Un homme qui dort*, l'impulsion donnée à ces thèmes et une présence continue dans la littérature des

bartlebys. La tentation d'un jeu de renvois hors littérature, la possibilité d'une extension de la fiction à la réalité et des personnages aux auteurs qu'illustre le travail de Perec comme stade mitoyen et contigu entre tous ces domaines s'ajoute au travail de recensement de Vila-Matas. L'identification par l'écrivain catalan des marques concrètes mais souvent restées secrètes dans la littérature du XX^e siècle des refus, des silences et des absences des écrivains négatifs déroule une non-histoire et une mécanique négative qui engagent l'écriture comme si c'était à cela qu'elle voulait ou devait aboutir en progressant vers son état actuel. Ainsi Rimbaud, Pessoa et Kafka, poètes et écrivains dont l'influence décisive sur la littérature est indéniable, doivent être comptés parmi les bartlebys : Rimbaud a cessé définitivement d'écrire à vingt ans : Pessoa se dissimulait à la littérature en entassant ces manuscrits dans une malle et si Kafka a publié de son vivant, ce fut toujours avec une profonde réticence, sinon de la répugnance, et surtout grâce à l'insistance de Max Brod qui lui arrachait littéralement ses manuscrits⁸⁶.

Depuis l'apparition d'une période d'explorations, de doutes et de remises en cause du texte, jalonnée au début du XX^e siècle par le modernisme et plus récemment par le postmodernisme, Bartleby n'a pas bougé. « Bartleby n'a pas d'histoire, il ne nourrit pas la durée⁸⁷ ». Il est demeuré immobile, personnage fictionnel doucement réduit sur place, mais sa force est intacte. On dirait même qu'elle s'est nourrie de quelque chose qui rend Bartleby nettement moins grisâtre et renforce une compétence à la négation qui pourrait être le dernier facteur de vérité de la littérature contemporaine. Alors que tout autour de lui, « le sujet poétique est en crise avec la dissolution du sujet en tant que principe ordonnateur de la réalité⁸⁸ », alors que l'effet

⁸⁶ Kafka semblait trouver avilissant d'être publié, de révéler publiquement son indécente solitude : « Des documents personnels attestant ma faiblesse d'homme, se trouvent imprimés et même vendus, parce que mes amis, à commencer par Max Brod, se sont mis en tête d'en faire de la littérature et parce que, de mon côté, je n'ai pas la force de détruire ces témoignages de ma solitude. », Kafka cité par Gustav Janouch, *Conversations avec Kafka*, Paris, Nadeau, 1968, p.32.

⁸⁷ Jean Roudault, « Compilation », *Delta, Bartleby*, *loc. cit.*, p.40.

⁸⁸ Claudio Magris, « Préface », Hugo Von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos*, Paris, Rivages, 2000, p. 16.

de masse tue le sens au détriment des médias et que le livre semble avoir atteint une certaine apogée⁸⁹, la réversibilité dialectique de *Bartleby* pourrait engendrer, issue de son abandon volontaire, une compensation. Ainsi, il incarnerait une certaine espérance, un conflit qui durerait, non la symbolisation d'une disparition au profit d'une littérature autosuffisante et formatée pour inclure toutes les tensions de sa rupture. Ce que dit la figure de *Bartleby* n'est peut-être pas entièrement audible. *Bartleby* est muet, englué dans sa propre création : effacement, oubli, indétermination et refus sont ce qui modèle son ombre. Nous avons alors à considérer la part d'espérance, le sens suspendu dans l'aire vitale de *Bartleby*, la magnifique poésie de sa fin de parcours, poésie qui ne lui appartient pas et qui se multiplie avec d'autres que lui, destinataires d'écrits qui se perdent et meurent, comme l'évoquent les « dead letters » évoquées par l'avoué en fin de récit et qui renvoient la nouvelle à son point de départ.

Dans notre période actuelle de déconstruction du texte et du nivellement du sens naissent du côté de la vraie vie des émules de *Bartleby* porteurs de ses tensions négatives, des *bartlebys*, des écrivains qui tentent, tout comme leur modèle, d'échapper à toute réduction d'eux-mêmes en choisissant l'ombre et le silence, l'effacement, le silence éternel. Paradoxalement, nous dit Jean-Pierre Issenhuth, écrivain québécois qui semble être très proche d'eux et tenté par leur négation, « c'est une conquête en grande partie négative, qui consiste à éviter pour vaincre⁹⁰ ». Ainsi les *bartlebys* témoignent de l'impuissance renouvelée de l'écriture devant les pertes advenues, pertes qu'ils ressentent comme autant de mutilations. Dans l'intimité de leur refus, l'intensité de l'intolérable et du perdu les amène, sans rien renier de leur

⁸⁹ Plus l'écriture s'interroge, se confronte avec elle-même, plus elle se tient en ce début du XXI^e siècle sur un seuil instable, confrontée aux tentations de l'hypertextualité, aux modifications de toutes sortes qu'induisent la numérisation sur les processus de création et de narration comme sur ceux de la lecture, en reculant les possibilités du langage et de mise en scène d'un récit presque jusqu'à l'infini. Ivan Illich identifiait dans notre nouveau rapport à l'image et au texte, une éviction du concret, le « résultat d'un programme qui transforme des colonnes binaires en un arrangement qui cadre avec quelque préjugé dans l'esprit du spectateur, un arrangement manipulé de nuances et de couleurs », Yvan Illich, *La perte des sens*, Paris, Fayard, 2004, p.229. C'est alors, comme toujours, le sens qui est à réinventer.

⁹⁰ Jean-Pierre Issenhuth, *Réveries*, Montréal, Boréal, 2001, p. 121.

force, à trouver ailleurs une présence authentique, un accomplissement qui soit total ou qui s'en rapproche. Il est cependant autant nécessaire de nommer les modalités de leur refus que d'évoquer la violence muette de ce cheminement, de saisir la façon dont l'absence de la littérature permet aux bartlebys d'emprunter les sentiers de ce « voyage à la rencontre de soi-même » dont parle Robert Walser⁹¹, lui-même réincarnation singulière de Bartleby. Nous soupçonnons que, pour ces écrivains, il a été et est encore indispensable de retrouver et d'identifier en eux, et en dehors de la littérature, la primauté de la présence⁹². Même si cette présence conquise, ayant gagné en scepticisme et en distance, se fait discrète, voire modeste, la forme d'expression de leur silence et de leur refus n'en est pas moins révélatrice d'une affirmation de leur négation. Ainsi, les trois termes de leur parcours (refus-absence-silence) constituent une pratique unitaire tournée vers la captation d'un authentique au service de la sensibilité. Kafka a confié à Gustav Janouch que :

La littérature veut débrouiller l'écheveau des excitations, veut les élever jusqu'au niveau de la conscience, les épurer et par là les humaniser. La musique est une multiplication de la vie sensible. La littérature au contraire en est le domptage et la sublimation⁹³.

⁹¹ Carl Seelig, *Promenades avec Robert Walser*, op. cit., p.87. Robert Walser, dont la négation évoque une grande proximité avec Bartleby, semblait toujours choisir la mise à distance et la réticence pour se faire entendre. Nous étudierons son désir d'effacement au chapitre V. L'écrivain suisse a lancé de nombreux défis à la littérature. Il avait aussi une capacité de jugement et un franc parler non dénués d'intérêt qui lui faisaient considérer que les jeunes écrivains de son temps étaient des enfants gâtés : « ils ne peuvent supporter l'insuccès, s'offensent d'un rien et courent chez « maman public » pour se lamenter d'avoir été maltraités. Regardez un peu les écrivains actuels. Certains ont de véritables têtes de bandits pour ne pas dire d'assassins. Remarquez que les hommes bons n'ont peut-être rien à voir avec l'art », *ibid.*, p. 119.

⁹² La littérature s'éloigne de son projet initial de communication sensible dans la culture industrielle omniprésente. Elle perpétue de fait une culture et des formes d'existences pratiques basées sur la séparation. Mais elle est aussi l'expression qui produit sa propre négation et sans cesse le rappel de ce qui devrait advenir, c'est-à-dire trouver du sens dans sa propre négation : « De toute évidence la littérature -pour ne rien dire de tout le reste- ne va pas vers elle-même mais vers ce qu'elle n'est pas, et que cependant elle se *représente* comme elle-même, dans une sorte de quiz identitaire élevant l'autoreprésentation à la puissance deux. Dès lors la littérature ira vers elle-même, on voudra bien l'admettre, à la condition expresse que ce qui la définit produise en retour du moi et de l'identité », René Lapière, *L'atelier vide*, Les Herbes rouges, Montréal, 2003, p. 12.

⁹³ Gustav Janouch, *Conversations avec Kafka*, op. cit., p.185.

C'est précisément ce que d'aucuns pourraient nommer une forme de domestication de la sensibilité et une interprétation du monde fondée sur l'illusion qui s'effondrent et se démasquent dans le processus de négation des bartlebys. Il faut alors constater les éventuels effets-retours de cette négation sur la littérature et considérer les impacts de la radicalité des bartlebys sur son évolution. En effet, les retraits de plusieurs auteurs qui se sont abrités de la littérature de leur temps, et qui sont, à leur corps défendant, devenus les références, parfois majeures de celle-ci, tels Rimbaud ou Pessoa, permettent de percevoir que si leur négation fait saillie, c'est bien parce que, à l'origine de leur déchirement, se situe l'enchantement et la découverte d'une véritable poétique de l'imaginaire dans le travail de la créativité littéraire et l'insoluble contradiction de la spirale de la dépossession au niveau du vécu. La découverte des espaces libres de la poésie peut ainsi être la cause d'une exaspération subjective. En elle demeure le sentiment inassouvi d'entendre jusque dans la littérature, le son d'une négation harmonieuse de la consommation et de la représentation, en opposition avec tout pragmatisme de l'édition et de l'institution littéraire ou de la rationalité nécessaire à chaque secteur particulier de la culture industrielle. Côté auteur, l'exigence de cette poétique s'enfonce verticalement dans la littérature comme un coin aigu de tensions dissonantes, comme un désenchantement mais aussi un espoir éperdu.

Avec l'ensemble des bartlebys identifiés par Vila-Matas et ceux que nous avons à notre tour identifiés et dont verrons plus loin les formes de l'absence (Jean-Pierre Issenhuth, Paul Nougé, Laure, Magloire-Saint-Aude, etc.), nous remarquons que les possibilités du langage, sévèrement testées, conduisent droit à la faillite de la parole. Comme si l'écriture devait enfanter sa propre négation, son propre refus, en butant sur son potentiel et en se défiant d'elle-même. Exemple célèbre de congé de la littérature, la *Lettre de Lord Chandos*⁹⁴ (1902) du dramaturge autrichien Hugo Von Hofmannsthal illustre, encore une fois par la fiction, les raisons du refus d'un écrivain

⁹⁴ Hugo Von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos*, *op.cit.*

qui abandonne l'écriture parce qu'aucun mot n'est plus à même d'exprimer la réalité objective. Cette lettre montre le trouble qui saisit l'écrivain devant une nature et un monde dont les objets doivent être reconnus à nouveau sans le prisme du langage. Ce monde est devenu flou. Mais l'écrivain du refus est lui-même perdu et nous devinons, derrière le langage de la perte, la dérive d'une dissolution et le manque d'ancrages, que la reconquête n'est pas seulement liée à une expérience matérielle : elle implique une dimension métaphysique (comme la poésie aurait pu ou aurait du l'être), car quel que soit le trouble de l'écrivain, la réalité demeure obstinément muette. D'où la volonté de construire ailleurs et sans l'aide de mots stériles. Ce peut être une cabane-refuge (la cabane à *Laval* de Jean-Pierre Issenhuth), ou le fait de partager un lieu-univers rassurant (l'asile de *Herisau* où Robert Walser demeura 23 ans). Le centre de gravité s'est déplacé vers du vécu sans véritable médiation, vers une recomposition du monde qui se défie grandement de l'écriture et interroge sa viabilité. L'écrivain du refus subsiste dans cet écart. Il lui permet de rester extérieur à toute possibilité de narration ou même à toute possibilité de « destin littéraire » et enfin de demeurer en marge, de s'effacer sans se niveler. Parmi les manifestations les plus voyantes, nous pouvons citer la mobilité unilatérale expérimentée dans la promenade par Robert Walser ou un intérêt méticuleux de chiffonnier pour la collecte des matériaux à recycler chez Jean-Pierre Issenhuth. Dans leurs attitudes, la marge, le mécanisme d'alliances inattendues entre les rebuts et le passage mêle le goût inextinguible de l'authenticité avec une volonté d'enfouissement, la fascination du dégradé et de la perte avec un refus d'ancrage et l'attrait du nomadisme. Lord Chandos, quant à lui, doit se tourner vers ce qu'il peut y avoir de *vibrations* dans les objets ; les objets, tout comme chez Coleridge⁹⁵, s'éveillent sous la portée imaginative du regard. Les objets vivent et ne peuvent être annulés.

⁹⁵ Samuel Taylor Coleridge parle « de la faculté imaginative de modifier les objets observés », cité dans Philippe Beck, « De la fantaisie reproductive arbitraire », Samuel Taylor Coleridge, *Les Sermons laïques, suivi de L'Ami*, Paris, Gallimard, 2002, p. 94.

L'objet prend une dimension mystique du fait que chacune de ses composantes (et toutes les autres, qu'on entrevoit derrière elle) est élevée au rang d'absolu. [...] Pour Lord Chandos, chaque détail, aussi minuscule et fugace soit-il est essentiel et irremplaçable.⁹⁶

Constat de cette négation, la vie bigarrée et multiple est une avalanche changeante d'énoncés, de couleurs, de sensations conflictuelles qui ne peuvent se réduire à quelques mots.

La problématique posée par Bartleby n'est donc pas exclusive à Melville ; mais, en figurant ce personnage qui se soustrait à l'écriture, il attire notre attention sur de nouveaux venus, puisque le récit de Melville se pose en quelque sorte comme une scène primitive que l'on pourrait rattacher à l'ensemble des écrivains négatifs répertoriés, nous l'avons vu, avec le livre de Enrique Vila-Matas.

Melville a su montrer en quelques pages, non la mort de l'écriture mais son essoufflement et son ébranlement devant la réalité intangible. Cette insuffisance de l'écriture portée par la rupture et le refus, jusqu'à la mort de Bartleby, est pointée dans un environnement particulier (le non-lieu de non-vie d'un bureau), avec une tâche spécifique, copier, dans un environnement économique et social qui préfigure *Les temps modernes* de Chaplin et qui lui-même n'est jamais neutre (New York, des immeubles collés les uns aux autres, la Loi, la spéculation, la morale bourgeoise de l'avoué). Copie/original, comparer/singulariser, formule/réplique, accepter/refuser, réel/connaissance, parler/se taire, ces indices forment un tout et exclure l'un serait annuler les autres. Peut-être les englobant tous, l'éthique particulière de Melville, sa conception des droits et des devoirs de la littérature, son approche morale du monde, installent-elles au centre de la nouvelle la nécessité d'une responsabilité des écrivains, nécessité qui relèverait de leur vocation oubliée ou piétinée, comme le soulignera, bien plus tard, et avec hargne, Robert Walser⁹⁷ ? Quant à nous, il nous paraît qu'une

⁹⁶ Claudio Magris, « Préface », *Lettre de Lord Chandos*, op. cit., p.15.

⁹⁷ Robert Walser habité par un certain nombre de refus bien établis et une profonde volonté d'absence, déclare en 1943 : « Les écrivains sans éthique méritent d'être bastonnés. Ils ont péché contre leur

vision du monde, particulière et critique, à la fois lucide et idéelle, est indissociable de toute décision des bartlebys. Une telle décision constitue bien sûr un appel angoissé à la littérature, un appel inaudible pour tous parce que dépassé par son objet devenu bruyant, cacophonique, spectaculaire. Elle est aussi une violence extrême par son refus global, violence contre le monde et contre soi (Bartleby en mourra). Avec la fatale inclinaison de Bartleby, quelque chose s'ébranle qui ne se limite pas seulement à l'écriture.

S'il est vrai que « la défiance à l'égard du signe - ou la révolte à son rencontre - est devenue l'un des grands thèmes récurrents de la littérature contemporaine⁹⁸ », les successeurs du Bartleby de papier que nous avons rencontrés avec Vila-Matas ont continué à lier l'impossibilité de l'écriture à un certain nombre de défaillances du monde, et leur désir fait ressurgir la question d'une relation nouvelle au monde et à l'humanité, relation qui leur permet d'exister plus. Publiquement, ils ne profèrent rien contre les conventions en cours, ce n'est pas là leur domaine de réflexion, mais ils cherchent à retrouver, au delà du signe, l'immédiateté de la vie et à lui donner un sens. Il leur faut passer nécessairement par le renoncement. Leur accomplissement s'y exprime à l'aide d'une négation devenue centre d'eux-mêmes et seule capable de les ramener ou de les maintenir, sans travestissements, en ce centre. Ces nouveaux venus rendent compte de la capacité initiale de Melville à avoir su symboliser une interrogation prolongée sur l'écriture et à renforcer de manière insistante la pression sur la littérature de manière à revitaliser les rapports particuliers qu'elle entretient avec la poésie lorsque celle-ci demeure une forme d'espoir à réaliser.

Issue de cette confrontation, une forme d'ascétisme propre aux bartlebys se diffuse, elle formule une certaine idée de la non-écriture sans se contenter de la suggérer puisque, ici, la réalité est ailleurs. Elle ne joue plus avec l'inexistence ou

vocation. Leur punition pour le moment, c'est ce Hitler lâché à leurs trousses. Il est difficile de ne pas reprocher à la littérature moderne son indécatesse, son arrogance et sa pédanterie. » Carl Seeling, *Promenades avec Robert Walser*, op. cit., p. 50.

⁹⁸ Claudio Magris, « Préface », *Lettre de Lord Chandos*, op. cit., p. 20.

l'indifférence de l'écart, parce que dépassée par son accomplissement. Avec cette maturation soudaine, découle la vocation du *Bartleby* : être un individu qui surgit et disparaît sans références à soi-même ni à autre chose.⁹⁹ Il naît alors chez ces bartlebys des expressions négatives extraordinairement humaines, comme si une sensibilité exilée pouvait s'exprimer à nouveau.

Certains sont très connus, nous l'avons vu, et Rimbaud là encore atteste, par son refus et son absence, de l'importance de ses signaux « actifs » transmis à la littérature tout entière. D'autres écrivains et poètes moins emblématiques mais tout aussi intègres dans leur refus ont imposé, à des époques différentes, leur vécu agraphique et négatif en s'exposant à la tentation ou à l'expression du refus. Rappelons quelques-uns de ces écrivains négatifs sortis de la ronde littéraire : Robert Walser¹⁰⁰, Catherine Pozzi¹⁰¹, Roberto Bazlen¹⁰², Sébastien Roch Nicolas Chamfort¹⁰³, Enrique Banchs¹⁰⁴, sans oublier Joseph Joubert qui n'écrivit jamais un livre puisqu'il cherchait « cette source de l'écriture, cet espace où écrire, cette lumière

⁹⁹ Dans *Bartleby, ou la formule*, postface à la traduction de Michèle Causse de *Bartleby* (Paris, Garnier Flammarion, 1989), Gilles Deleuze souligne que chez Bartleby : « Toute particularité, toute référence est abolie » (p.175), et qu'il ne peut « qu'être en tant qu'être et rien de plus » (p.175). Il ajoute notamment que « Bartleby ne peut survivre qu'en tournoyant dans un suspens qui tient tout le monde à distance » (p.176).

¹⁰⁰ (1878-1956), déjà cité, l'auteur de *L'institut Benjamenta*, *Les enfants Tanner*, *La promenade*, brûla plusieurs de ses romans. Un de ces thèmes majeurs fut le passage de l'écriture à la vie délestée d'écriture dont sa nouvelle emblématique, *La promenade*, est un de ses plus beaux exemples.

¹⁰¹ (1882-1934), amie de Rainer Maria Rilke et amante de Paul Valéry.

¹⁰² (1902-1965), ami de Italo Svevo, Umberto Saba, Eugenio Montale (Prix Nobel de littérature, 1975), figure des Lettres italiennes et européennes, lecteur chez de nombreuses maisons d'édition italiennes. Daniele del Giudice lui a consacré un roman : *Le stade de Wimbledon* (Paris, Rivages, 1983) où il traque la signification de l'exigence littéraire de Roberto Bazlen qui affirmait : « Autrefois on naissait vivant et peu à peu l'on mourrait. À présent on naît mort - rares sont ceux qui parviennent à devenir peu à peu vivants. », Cité par Roberto Calasso, « Notice sur le manuscrit », Roberto Bazlen, *Le capitaine au long cours*, Paris, Michel de Maulde, 1987, p.11.

¹⁰³ (1741-1794) ami de Mirabeau, auteur de *Maximes et pensées*, *Caractères et anecdotes*. Camus a dit de lui qu'il a atteint « la négation dernière qu'est le silence. », Préface à *Maximes et Pensées*, Paris, Gallimard, 1982.

¹⁰⁴ (1888-1968), considéré comme l'un des maîtres argentins du sonnet hendécasyllabe (vers de 11 syllabes) en langue espagnole, il a publié quatre recueils entre 1907 et 1911 et ne donna plus ensuite qu'un essai (*Lecturas*, 1920). Borges professait une grande admiration pour lui. En 1936, il écrivit à son propos l'article « Enrique Banchs a fêté cette année ses noces d'argent avec le silence » (*Œuvres complètes*, Tome 1, Paris, Gallimard, p.1022).

à circonscrire dans l'espace ¹⁰⁵ ». Au-delà de ceux-là, la liste est loin d'être close, presque tous ont écrit, certains ont même publié, puis peut-être confrontés à la véritable nature de l'écriture, ne pouvant tolérer son impuissance, son manque fondamental, ils s'en sont définitivement écartés. Ils s'en sont séparés en changeant de cap dans un processus de rupture obstiné.

Dans la longue liste de ces écrivains modernes qui ne trouvent pas leur place dans la concaténation sociale, Kafka prend quelques longueurs d'avance lorsqu'il se confie à Gustav Janouch :

« Je recule devant la vérité. Mais peut-on agir autrement ? » Il ôta brusquement ses mains de devant ses yeux et déclara d'une voix basse et oppressée : « On doit se taire, quand on est incapable d'aider. Personne n'a le droit, par son désespoir, d'aggraver l'état du patient. Voilà pourquoi tous mes gribouillages doivent être détruits. Je ne suis pas une lumière. Quant au buisson, je n'ai fait que m'empêtrer dans ses épines. Je suis une voie sans issue ¹⁰⁶ ».

Devant une telle détresse, nous nous sentons portés à vouloir protéger Kafka de son terrible désespoir, à l'aider à scruter la vie hors de l'écriture.

Pour chacun des bartlebys ¹⁰⁷, c'est encore et toujours l'écriture qui focalise et conditionne les formes de leur absence : formule justifiante, métamorphose intime, doute, passivité, solitude, fidélité, humiliation, mise à distance, neutralisation du monde ; ces formes ne permettent d'appréhender l'articulation de leurs capacités négatives qu'en tenant compte du caractère irremplaçable du désespoir mais aussi du

¹⁰⁵ Joseph Joubert (1754-1824) fut l'ami de Chateaubriand. Maurice Blanchot précise dans *L'écriture du désastre* : « Il a été par là, l'un des premiers écrivains tout modernes, préférant le centre à la sphère, sacrifiant les résultats à la découverte de leurs conditions et n'écrivant pas pour ajouter un livre à un autre [...] ». Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, op. cit., p. 71.

¹⁰⁶ Gustav Janouch, *Conversations avec Kafka*, op. cit., p. 200.

¹⁰⁷ Nous l'avons dit, Kafka n'est pas un bartleby, mais il en possède quelques caractéristiques majeures - lucidité caustique, pratique de l'écriture comme recreation du monde et expérience-limite, désespoir ironique, mais aussi refus de publication, refus des compromissions, conscience de l'anéantissement inéluctable -. Les motifs de son monde romanesque décrivent l'atomisation de l'identité dans le monde que les bartlebys ont particulièrement bien perçu quand ce n'est pas la dictature de l'instance de la littérature, instance irrépressible et torturante comme dans « La colonie Pénitentiaire ». Kafka a privilégié l'écriture comme seul monde crédible pour les mêmes raisons qui génèrent le refus scriptural des bartlebys. Le refus du monde n'est pas à sens unique.

refus du nihilisme, dans leur volonté ultime, et parfois impossible, de disparition pour vivre dans un ailleurs. L'inventaire de Vila-Matas nous l'a confirmé : la présence ironique, grave mais souvent discrète des bartlebys disperse son ombre sur les chemins de la littérature depuis longtemps. Cette clandestinité évolue souvent en parallèle avec les pièges du cynisme et les tentations d'une nouvelle innocence. Mais les bartlebys n'ont pas de prétention sur la réalité : s'ils expriment leur propre désenchantement du monde, ils en déclinent toute responsabilité jusqu'à accentuer leur propre destitution. Bartleby aphonique, anorexique et agraphique considère sa propre mort inévitable avec un parfait détachement, tout comme Magloire-Saint-Aude, poète déchu, poète négatif accélérant, nous le verrons, son déclin. C'est dans ce mouvement de destitution et de sécession silencieuse qu'ils acquièrent leur plénitude. Contradictoirement, leur état révèle l'intensité du rapport ténu qui les unit à la vie, leur désespoir est un espoir de transfuge, non une déroute ou une fuite ; elle est une forme de résistance inconvertible qui dénonce la menace. Il est alors temps de considérer les traits constitutifs de la figuration de Bartleby, de sonder cette figure afin d'en apprécier les traits et les tensions qui unissent un personnage de fiction et des écrivains habités de négation.

2.3 PROBLÉMATIQUES ET TRAVESTISSEMENTS DE LA FIGURE

2.3.1 Bartleby : figure ou anti-figure ?

Bartleby pourrait se situer à l'opposé de l'énoncé d'une figure puisqu'il travaille contre le langage et tend à en révéler la migration frustrante de la vie dans le déploiement de la représentation. L'intuition suggère alors que la figure vole en éclats dans son parcours pour se confondre avec une négation dynamique qui déjoue tout stéréotype la concernant. Mais issu de la fiction et donc de la littérature même s'il ne s'y réduit pas, Bartleby doit tribut au langage et aux critères d'analyse qui le régissent. La signification de Bartleby passe en effet par la littérature et donc par le

langage. De leur côté, les bartleby et autres écrivains négatifs sont avant tout des écrivains ou du moins le furent. Leurs déterminations à l'agraphie puisent leurs justifications dans la littérature et connaissent l'arbitraire de son énonciation. Ce qui explique que le travail de Vila-Matas ne vise rien moins qu'à réinsuffler dans la littérature son paradigme original de communication pleine et entière qu'elle a perdu. Pour Bartleby, tout part donc de l'écriture et de la littérature, même si la portée de sa décréation se poursuit ailleurs.

Le message de Vila-Matas, celui de Melville, énoncent ce qui manque au texte : vie, sens, éthique. Dans cette perspective, nous ne pouvons prendre le risque de formaliser la trajectoire et les connotations de Bartleby dans un champ conceptuel unique à nouveau séparé du réel. La duplicité de la figure et du mythe en constitution tient beaucoup à son envahissante présence dans des champs culturels variés tout en recoupant des modes d'être, les refus et les formes d'absence des écrivains négatifs parfois incompatibles avec le langage. De plus, la signification de Bartleby va et vient entre la littérature et les auteurs, entre la fiction et la vie tout court, mais sans, nous semble-t-il, rien renier de lui-même. Il est donc important de saisir de quoi témoigne le refus du scribe dans ses traits structurels. Il nous faut comprendre la parole muette et l'articulation des signes, la suggestion de Bartleby pour la littérature. Celui-ci a un message propre que les éléments d'analyse sémiologique peuvent aider à comprendre. La sémiologie¹⁰⁸ permet une approche déterminante du personnage de Melville mais elle n'est pas la seule, tant la figure de Bartleby semble une anti-figure pleine de

¹⁰⁸ Il faudrait pouvoir utiliser la figure de Bartleby comme une figure non-littéraire et une non-figure, bien que, même en tant que non-figure, elle tire sa puissance fondatrice d'une forme littéraire donnée : le roman et du processus de narration qui lui est propre. Finalement, la ruse de Bartleby tient à cette naissance littéraire et à l'idée très négative que son territoire d'expansion n'y est pas limité pour autant ; Bartleby n'énonce, en creux et silencieusement, que le processus de la dissolution du territoire de la littérature. Toutefois, la force du raisonnement sémiotique rend compte de son cadre littéraire initial et montre comment « œuvre » dès l'origine le processus figuratif : « D'emblée, on peut affirmer que toute figure possède, en tant que signe complexe, trois dimensions. Elle est tout à la fois signe, c'est-à-dire qu'elle existe comme marque concrète-texte, image, trace quelconque ; objet immédiat ou de pensée, puisque ce signe renvoie à quelque chose ; et interprétant, qui identifie l'ensemble des savoirs impliqués dans l'établissement de la relation entre le signe et son objet. », Bertrand Gervais, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire, Tome 1, op. cit.*, p. 57.

liberté contenue, prête à disloquer le lieu formel – scientifique ou officiel - de son énonciation. Bien que le vocabulaire dédié à Bartleby par Vila-Matas relève du champ littéraire, ces instruments d'énonciation construisent sa propre radicalité négative contre la littérature. Avec ce déploiement narratif de silences et de refus, Bartleby met à jour un écart rigoureux entre la littérature et la vie et organise les modalités de ses refus en le creusant.

L'intérêt de cette figure qui s'échappe de sa propre figuration littéraire réside en ce que la projection imaginaire de Melville rejoint précisément des trajectoires vivantes telles que Vila-Matas en a eu l'intuition. L'extension du territoire de Bartleby jusqu'à ceux des écrivains négatifs et des écrivains du refus ne peut se saisir dans la seule relation à la littérature ou à l'écriture. Le trajet de la figure déborde de l'imaginaire et prend des configurations concrètes extrêmement variables dans les formes de l'absence tournées vers le souci de l'expérience. L'enchevêtrement de la négation d'un personnage avec celles des écrivains négatifs, entre fiction et réel, se partage alors aussi bien en critique de la culture industrielle que critique sociale. Il s'agit d'une prise de position où la critique unitaire d'un état social en général surgit derrière l'écart, la stratégie du renoncement et l'indifférence. L'écriture et la littérature en tant que sphères pseudo-indépendantes de la culture représentent pour les bartlebys l'avant-scène des conditions de ce qui s'est perdu comme le sentiment d'identité et une pratique créative historique par exemple. De plus, il existe dans la formulation de la négation des bartlebys, et dans celle de Bartleby, une forme de violence muette dont la logique est le sabotage total de la littérature contemporaine telle qu'elle est. Cette violence définit sa propre cohérence à travers une cascade de signaux destructeurs que l'on pourrait considérer comme des aboutissements de la logique réifiante de la représentation et de l'absence de communication étendue : morcellement, fausse conscience, dépersonnalisation notamment. Le retrait, l'effacement, le silence puis la mort de Bartleby s'édifient sur fond d'atomisation et de puissance en construction. Ces termes sont la concrétisation de plusieurs aspects

ambivalents de sa figuration, tant ils semblent habités d'une volonté pressante d'effacement et de renonciation de lui-même là où la figuration, bien que changeante et mouvante, parfois confuse, semble inscrite pour durer dans l'imaginaire sous sa forme littéraire et ne pouvoir être considérée par la littérature en fonction de ses seuls aspects invasifs du réel. Bartleby-figure est une des sentences possibles de la désagrégation de l'écriture dans la littérature présente, son absence d'horizon et d'avenir. Insertion d'une figure utopique dans le vécu, auteurs rattrapés par un personnage de portée universelle, cette figure semble paradoxalement se dérober au niveau du texte et refuser de proliférer pour se modeler clairement. C'est au contraire dans les béances du texte et dans ses non-dits que Bartleby se détermine et donne aux yeux du lecteur une validité à sa stratégie de retrait comme présence. Elle épuise toute son énergie à se refuser toute caractéristique, à rester hors d'atteinte et littérairement inachevé selon l'aveu de l'avoué de Melville (« Ce que mes yeux étonnés ont vu de Bartleby et cela seul, voilà ce que je sais de lui [...] »)¹⁰⁹). Dans ces interactions entre béances et non-dits du texte et actes de Bartleby, la figure se constitue comme une échappée du texte. La figuration des tensions négatives du scribe déplace le personnage du scribe en dehors du texte et réduit le texte à son faire-valoir. Les mouvements échangés de l'un à l'autre créent une dynamique abondante, un scintillement de signaux, une réorganisation d'un Bartleby figuré et les tentations de son appropriation en dehors du texte.

Il apparaît pour disparaître comme figure et comme posture possible. C'est là la condition de son existence. Son implication se poursuit sans relâche sur rien d'autre que sur son silence et sa disparition ; son pouvoir d'évocation repose sur une pulsion sans destin. Si celui-ci justifie les trajectoires individuelles des écrivains négatifs, si le personnage de Melville brille, souverain, c'est peut-être parce qu'il rappelle ce que devrait être la création individuelle au-delà de son principe même. Il semble l'anti-figure littéraire capable de *faire* mais non de montrer l'histoire du

¹⁰⁹ Herman Melville, *Bartleby le scribe*, op. cit., p. 10.

négatif en littérature, la face transitive de la négation et le dépassement de toute figure comme représentation. Bartleby, c'est la recherche de la vérité absolue dans la négation du monde existant. Sa puissance négative joue contre la littérature. Il est aussi devenu synonyme d'absence d'œuvre, d'agraphie mais aussi de l'impossibilité d'y mettre fin puisque sa mort n'arrêtera ni l'avoué ni Wall Street.

2.3.2 Bartleby par Bartleby

Comment caractériser la figure de Bartleby alors que ce dernier se définit peut-être comme une tentative d'évasion que l'on pourrait considérer comme hostile à toute figuration? La nouvelle décryptée, les conditions de sa présence connues, le personnage nous livre pourtant ses traits distinctifs. Ils définissent à leur tour un discours composite et ses ramifications futures dans la littérature, ou Bartleby comme une anti-figure.

Tout d'abord, remarquons la description physique de Bartleby, ses vêtements et son aspect livide, puis sa boulimie de travail dès son entrée dans l'étude. Cette boulimie et son aspect extérieur de pauvre hère le livrent à une chosification immédiate qu'il ne le transformera en construction subjective que par son refus. Tout en lui décrit en effet l'employé obstiné, la perle rare de l'employeur, anonyme, silencieux. Bartleby est un travailleur têtue, l'image vivante et garante d'un monde de soumission où le travail salarié est la norme, où le quota de production signifie survie et salaire. Viennent ensuite les règles du métier de copiste car Bartleby sait faire preuve de ses « capacités » malgré un « aspect aussi singulièrement rassis¹¹⁰ ». Sa connaissance du métier est réelle, au moins est-elle suffisante aux yeux de l'avoué. Elle prouve qu'il possède comme tout bon ouvrier une qualification professionnelle adéquate qui justifie sa présence sur le marché du travail puis un emploi dans une

¹¹⁰ *Ibid*, p. 23.

étude. Bartleby recruté, l'avoué lui reconnaît aussitôt de l'habileté, de la rapidité, du dévouement.

Copiste, Bartleby devient, pour trois petits jours, un automate de l'écriture. Il copie, reproduit, transcrit, duplique, écrit comme un forcené des mots qui ne lui appartiennent pas, des mots qui forment un monde extérieur à lui. Par-delà l'homme, la fonction prédomine, et Bartleby est un employé voué à écrire, voué au geste même de l'écriture, d'une écriture qui le tient doublement à distance puisqu'elle n'est pas la sienne, première dépossession, et qu'il copie dans le cadre d'une fonction salariée qui est elle-même une forme de dépossession, un rôle à tenir. Dans ce processus de réduction, Bartleby se vide, se liquéfie. Il devient ainsi un avatar de lui-même, une scission dont l'unique et singulière propriété tient au seul geste de copier frénétiquement sans être jamais capable d'instaurer son propre discours, de construire sa propre destinée en tant qu'auteur non seulement scriptural mais aussi de sa propre vie. La qualité de sa présence et la cristallisation d'une autonomie effective qui exigeraient en contrepartie une reconnaissance entière par les employés de l'étude au-delà de la simple fonction productive, lui sont refusés. De quelque côté qu'il se tourne, la logique productive de l'étude, son activité de scribe, l'environnement social, la fonction de l'écriture brident et ferment son horizon vital. La tâche détermine l'emploi de ses heures, l'emploi et le travail commandent sa vie, la fonction et son usage l'enfouissent sous eux et l'étouffent. Bartleby est objet. Son « je » bridé, perverti, n'a aucune possibilité de cohérence essentielle hormis le refus et l'agraphie qui surviendront. Bartleby, sujet, ne peut exister dans la reproduction de textes réduits à un mode de production et dans une copie éternellement reconduite qui mime une écriture où il est contraint de se dissoudre pour exister. Bartleby scribe devient écriture. Pire, il copie, ce qui est une nette dévalorisation par rapport à l'écriture. Ne donnant aucun élément biographique, rien de son passé ni aucune clé de la qualité de son présent, le narrateur réduit Bartleby à la pureté d'une fonction : l'acte de copier. Enfermé dans ce dédoublement de lui-même, Bartleby emprunte

dans sa solitude le chemin d'une revendication non dite, sous-jacente au texte : la lente maturation pendant trois jours pleins d'une décision due à un constat, à savoir que le mécanisme de l'écriture n'engendre aucune émancipation mais au contraire une monotonie uniforme et un asservissement qu'il faut rompre. Cette démarche antérieure, dissimulée dans le récit, n'est possible que s'il devient « la figure extrême du rien d'où procède toute création¹¹¹ » et par extension création déterminée de lui-même. De ce processus mental, de cette prise de conscience, nous ne saurons rien tant Bartleby paraît dépourvu de présence et de réflexions, tout entier contenu dans le geste de copier. Il atteint le stade de l'autonomie et de la présence pleine par son refus d'écrire, celui-ci enclenche la métamorphose. L'enchaînement de Bartleby vers l'effacement total s'élabore du refus à la décréation, de l'absence au rien, ou bien si l'on veut de l'écriture à la copie, de la copie à l'écart, de la formule à une présence dans un réel qui fonctionne à vide et auquel on ne peut opposer qu'un contact lisse, poli, résistant. Ou du moins dont la voie d'accès ne passe plus par le langage ni par la littérature et encore moins par la copie. Cette absence du monde dit qu'il faut repartir de zéro pour reconstruire une présence en expansion, et l'ambiguïté de la formule utilisée (*I would prefer not to*) ouvre sur le vide et le rien ; elle libère le possible d'un avènement d'un réel surgi de l'ancien sans que rien ne soit possible ni que Bartleby soit susceptible d'un geste autre pour hâter une telle apparition. La formule ne dit aucune valeur et n'en revendique pas ; le monde, simple répétition imitable, tel une série de duplications, tel une copie, fonctionne à vide, rempli d'objets non de sujets. Bartleby s'en détourne en connaissance de cause. Sa formule prend possession de son refus de manière définitive. Elle conservera ce pouvoir jusqu'à la mort de Bartleby et rien ne pourra venir à bout d'elle-même, aucune lassitude ne pourra détourner la formule du refus et de l'absence qu'elle valorise. Dans la formule de Bartleby, aucune perte de ce qu'elle recouvre (refus, absence, effacement) n'est possible, c'est au contraire son existence et sa formulation qui fragmentent l'assurance de l'avoué, qui

¹¹¹ Giorgio Agamben, *Bartleby ou la création*, op. cit., p. 39.

déstabilisent jusqu'à un certain point le monde. La formule de Bartleby désigne l'existence proche d'un monde indéfini et ignoré, celui de la souveraineté du refus et de la revendication compétente du « non » ; elle le fait en tant que puissance neuve qui ne feint plus d'identifier une transparence supposée au langage actuel.

Bartleby permet de mesurer avec son agraphie combien la création scripturale niée reflue vers le rien alors qu'elle devait s'en élever ; la formule révèle ce qui s'évapore dans le langage, ce qui fait obstacle en son sein à la communication. La dissolution identitaire emprunte aussi bien à l'écriture qu'au langage. Une seule solution : se taire, ne plus écrire, choisir l'idiotie pour exister malgré tout. Dans les deux cas, l'inexprimable dessine ses lignes de force et l'insaisissable de l'écriture, l'impossible (de la communication, de l'écriture ou du langage) détachent des ombres sinueuses sur les ultimes profondeurs de la figure de Bartleby. Il existe ainsi un flux particulier à la figure de Bartleby. Elle se détache et se convertit en particulier par cette impossibilité à en fixer l'ensemble des traits, particulièrement parce que Bartleby renvoie à plusieurs formes d'indétermination de l'écriture et du langage. Et c'est peut-être à cause de ces mystères qu'elle désigne, ravive et ne résout pas, que la figure de Bartleby développe un infini de capacités vitales. Loin d'une stabilisation des signes descriptifs, il est semblable à une volonté qui se déprend, sans cesse, en fonction des circonstances qu'on lui oppose.

D'homme sans références caractérisé par une fonction, le refus et son indissociable formule vont créer un *artiste du nom*, avec sa façon d'agir, ses termes, son pouvoir. Toutes choses dont il était jusqu'à présent démuné mais qui seront ses outils. Car Bartleby, sujet dans un ailleurs indéfini, est toujours cerné par un univers, non seulement scriptural mais social, qui converge vers lui pour le disperser et le fragmenter.

Attardons-nous sur son rapport avec le scriptural qui semble nettement plus mystérieux que l'aspect social peut-être plus lisible. Pendant trois jours, il copie des mots aux dépens de lui-même. Hypnotisé, comme détaché de son corps, il écrit des

copies d'actes juridiques monodiques érigés entre lui et la vie qu'ils sont censés régenter. Pendant trois jours, la communion va pourtant exister entre Bartleby et sa fonction de copiste. C'est au troisième jour qu'il va mettre à bas et détruire les formes fictives de cette communion entre les mots copiés et son identité, entre l'écriture et ce qu'elle inclut d'acceptation du monde. Il révèle alors une incontestable puissance grâce à sa formule inédite qui émousse les tentatives répétées de le circonvenir dans le connu et l'habituel. Bartleby a trouvé en lui les armes efficaces pour surmonter sa soumission à l'illusion de la copie. Sa volonté irréductible et son extrémisme du refus génèrent un premier sentiment d'absurde, sentiment enterré très vite sous un radicalisme inconditionnel qui déborde le seul refus. Bartleby envahit progressivement d'autres territoires comme le silence, l'immobilité, la lucidité, la culpabilité (de l'avoué), l'oubli pour affirmer la vanité de l'écriture. Son absence de dérobades, une conviction qui ne varie jamais, sa solitude absolue, son impaviderité déportent à leur tour sa conduite vers l'insoutenable (l'insupportable) de sa présence. L'histoire de Bartleby pourrait être aussi l'histoire de sa responsabilité à perturber l'environnement social. Aucun des autres scribes, Dindon et Lagrinche, l'avoué, les nouveaux propriétaires ne s'opposent à ce qui peut être traduit comme son sacrifice expiatoire¹¹². Sa propre mise à l'écart et l'enfermement orchestré selon les lois sociales de l'humanité se nouent sans révolte apparente de Bartleby bien que la notion de sacrifice soit suspecte dans son cas. L'admonestation qui clôt la nouvelle de Melville, « Ah Bartleby! Ah Humanité! », sonne comme un avertissement mais aussi

¹¹² Jacques Derrida (*Donner la mort, op. cit.*, p. 103 et suivantes) établit un parallèle audacieux entre Bartleby (un parcours mystérieux et secret vers la mort nimbé par la formule « *I would prefer not to* ») et Abraham (il doit sacrifier son fils Isaac tout en gardant le secret exigé par Dieu à l'aide de la formule « Dieu y pourvoira » proche de celle de Bartleby au moins au niveau du déni du « Pourquoi ? » et de l'explication absente). Anne Wike réfute cet apparentement. Elle précise que « Pour qu'il y ait sacrifice chez Bartleby, il faut, d'une part, une demande émanant d'une transcendance et, d'autre part, il est nécessaire qu'il n'ait en fait pas envie de mourir, ce qui incite à sortir de la piste psychologique de la conduite suicidaire comme explication à l'attitude du copiste, même s'il y a bien mort, une mort donnée par la loi et le social, par une société qui ne sait même pas pourquoi elle agit ainsi », Anne Wike, « Bartleby et les philosophes », *The Piazza Tales, Herman Melville*, Bruno Monfort (dir.), Paris, Armand Colin/VUEF-CNED, 2002, p.82 et suivantes.

une plainte mélancolique partageable qui écarte la notion de sacrifice au bénéfice d'un désenchantement qui s'accommode de lui-même.

Histoire sociale, mais surtout parabole sur la littérature pressentie comme un lieu où les faussaires ne s'occupent pas de fausse monnaie mais d'écriture et de sens, *Bartleby le scribe*, dénonce toute complaisance avec une littérature dévaluée et Melville conduit par son ironie, et en dehors de tout narcissisme, son personnage au bord de la dépréciation du réel. C'est au bord de ce précipice où rôdent l'indécidable, l'équivoque et l'opacité que la décréation, concept de Giorgio Agamben¹¹³, implique le jeu tragique sur un « je » littéraire vécu comme un échec brutal et la nécessité de compenser celui-ci par un mouvement inverse. Le je, le « j'existe » de Bartleby ne peut s'incarner que dans le refus absolu de la copie comme matérialisation du moi. Refus de copier, refus d'être une copie, refus de l'écriture, refus du simulacre, du masque et revendication de la singularité du sujet par une négation qui lui donne barre sur le monde et une puissance à sa mesure. Copier, écrire sont alors devenus le flagrant démenti d'un projet de maîtrise de toute destinée, la résistance de Bartleby commence à investir le monde du vivant et de la fiction : fuir, c'est-à-dire copier, était inutile.

Voici donc quelques vecteurs de la figuration de Bartleby : l'obstination qui se juxtapose à la copie, la réécriture et les mots, l'outillage de la formule qui se poursuit avec le silence, l'anonymat et la solitude. Celle-ci est révélation et quasi annonce d'assomption bien que la triste réalité ramène Bartleby du côté de la répression inhumaine et sordide. De l'obstination déjà constatée surgit une autre forme de résistance : l'occupation et l'ancrage au lieu, à l'étude, qui suscitent de nouvelles occurrences au conflit et une opposition sociale frontale de plus en plus vive. Cette réfutation conduira à l'éradication de Bartleby, à son enfermement dans Les Tombes et à sa mort. Mais avant la conclusion du conflit comme non-conflit, le refus se

¹¹³ « L'expérience, ou la décréation », Giorgio Agamben, *Bartleby ou la création*, op. cit., p. 55 et suivantes.

ramifie de la copie à la solitude, du refus à l'éblouissement devant les murs de briques. Du particulier au général, le refus décisif et répété prend toute son ampleur, simultanément à la construction de Bartleby. Au milieu de la surprise réprobatrice de ses collègues, Bartleby annonce sa sédition par une formule qui lui permet d'échapper, au niveau du langage, au harcèlement quotidien et au rituel de la copie. Sa formule « I would prefer not to », signifie, nous l'avons dit, l'apparition scandaleuse d'un « je » qui nie le copiste et écrase le mécanisme scriptural et salarial de son indifférence. Il échappe à l'emprise sociale, mais surtout il se distingue définitivement de l'écriture par un effet de dissonance comportementale sans équivalent.

La dénonciation de barrières compactes, les lignes de force des revendications masquées derrière le refus et les longs silences de Bartleby deviennent à leur tour des valeurs opératoires, actualisables et intemporelles. Dans le reflet amorcé par la formule, l'ironie infiltre doucement sa propre dimension critique. Puis, autour de la formule, alors que la solitude de Bartleby persiste, son silence à son tour signifie la continuité d'une forte pensée d'existence. On pourrait même ajouter que ce silence signifie une pensée en acte qui, par son refus, s'offre à sa propre lucidité et propose une forme de fantôme dévoilé. L'enivrant constat de cette force qui s'élabore *en dedans* de Bartleby (et s'exprime chez l'avoué par une propension grandissante au commentaire bavard, à une logorrhée de langage, à l'éparpillement, à l'impuissance pour tenter de situer et de comprendre le processus de négation en cours chez Bartleby) n'a pas - ou plus - comme caractéristique principale d'énoncer le simple dispositif du monde mais, puisque celui-ci a été apprécié pour ce qu'il est, de s'en effacer sans délai et d'y renoncer. La prise de conscience de sa puissance soudaine permet à Bartleby de tenir fermement sa place sans bouger, d'occuper sans trembler, de démentir le monde de Wall Street et celui de l'écriture *aplatie* sans reculer. De lui, on ne sait rien. L'hypothèse des *Dead letters* qui clôt la narration demeure une supposition, une légende urbaine. Ce silence permet aussi à Bartleby de se construire

plus librement. Les traits qui le fondent n'en sont que plus mobiles et capables de dynamisme.

D'autres lignes de force s'insèrent et créent des associations profondes, essentielles qui dialoguent entre elles et qui façonnent la figuration exemplaire d'une résistance individuelle face à la pression de ce qu'il convient de nommer des ennemis. L'ironie, la lucidité, la pratique de la marge, la recherche de la clandestinité, le devenir des rebuts, la soustraction à l'identification, l'invulnérabilité, l'irréductibilité se combinent en effet au silence, à la solitude, au refus, à la formule, à l'immobilité et à l'ancrage pour construire, une à une, les étapes d'une stratégie du renoncement.

La volonté d'élimination ou de contrôle total de ce qui est à la marge doit aussi être prise en compte. Le cuisinier des « Tombes » croit qu'il s'agit d'un faussaire, étendant même cette définition possible à un complice tout indiqué : l'avoué. Bartleby ne mange plus. Les murs de la prison se sont refermés sur lui, il ne lui reste qu'un carré de pelouse où s'étendre et mourir. Derrière ce qui est lisible et donné par le texte, s'insèrent la sympathie progressive de l'avoué pour Bartleby, son ébranlement devant l'attitude de son clerc qui lui crache au visage « qu'il sait qui il est », en parlant de l'avoué, et « où il est », en désignant ainsi la prison. Bartleby n'est pas un naïf, encore moins un benêt, l'incarnation du second sens d'idiotie. Nulle déraison, nulle pathologie de démence. Il est parfaitement lucide et connaît sa place précise et sans doute son itinéraire. D'ailleurs, il faut lui accorder une capacité de vigilance, une écoute et une compréhension perspicaces pour tenir tout en esquivant les critiques des autres scribes et les sollicitations pressantes de l'avoué tendant à son départ. Mais le copiste, le scribe renvoie obstinément à l'écriture. L'évocation de son emploi au service des lettres au rebut de Washington, tâche dont Bartleby aurait été chargé, ramène toujours la substance signifiante de Bartleby du côté de l'écriture si jamais il en avait été éloigné dans les intentions de Melville. Faussaire ou plagiaire, en grève - de la parole, de l'écriture, de la faim -, porteur d'une lucidité inébranlable,

connaissant parfaitement sa place, Bartleby ostracisé, enfermé, s'étiole et meurt de la trahison de l'écriture.

Le trajet de la figure s'est donc considérablement enrichi au fil de la narration. Bartleby est tout d'abord un signe à l'énoncé relativement simple : son apparence pitoyable, la représentation de la résignation, de l'échec et de la soumission. Puis les indices de la négation apparaissent, ils démultiplient le signe en une image poreuse, traversée de fulgurances, la formule suggère des dimensions inépuisables alors que Bartleby effectue un coup de force contre sa figure initiale. Mais dans la figure en constitution, chaque compétence de Bartleby devient vite paradoxale lorsque le refus se manifeste comme négation. Entre dérèglement et déplacement, la figure continue à sillonner après coup un malaise, du narrateur au lecteur, puisque le récit s'achève sur une énigme et se reconduit, s'articule à nouveau avec la non-fixation de Bartleby figure faussement claire, image mobile. Que veut-il dire ? Que signifie-t-il ? Son image semble aveugle à elle-même.

Son interprétation par l'avoué (qui identifie dans la posture de Bartleby une hypothétique maladie alors qu'il s'agit du début de sa naissance) ouvre les profondeurs abyssales du non-dit et de la déduction pour le lecteur. L'avoué, dans sa détresse, ignore que c'est Bartleby qui mène le jeu contre l'écriture et contre les maîtres de l'écriture. C'est lui qui mine la morale bourgeoise et creuse « le passage de l'inexprimable à l'exprimable [...] et, dans le processus de la création, le passage de la puissance à l'acte¹¹⁴ ». Pourtant la figure n'est pas figée dans le filet étroit d'une sémiotique forcée, bien au contraire, Bartleby génère une dynamique de sens et de signes tour à tour dévoilés et obscurcis, où la figure décrit plutôt le processus de sa naissance comme une disparition programmée plutôt que son aboutissement formel. C'est pourquoi nous écrivions dans l'introduction à cette approche de la figuration de Bartleby que celui-ci pourrait-être une non-figure. Aucun véritable décodage n'est à même d'enserrer sa combinaison mouvante d'éléments voués à la négation. Tout au

¹¹⁴ Giorgio Agamben, *Bartleby ou la création*, op. cit. p.20.

plus peut-il aider à approcher ce qui met cette figure de la négation au-delà de la figuration. L'attrait du mystère, la « conscience » malheureuse et son acquiescement entier à ne rien simuler pourraient engendrer une excessive dérision du personnage, c'est le contraire qui se produit : l'émotion ressentie séduit et provoque puisque Bartleby ne cache rien, entièrement compromis et livré, exposé par sa nature à la réalité souveraine du Non et non aux puissances trompeuses du Oui. La confiance inexprimée de Bartleby dénonce ce qui manque à la vie derrière le mal de survie. Son stade d'épuisement où le mène Melville n'épouse que les modalités d'un dépassement entrevu dans la poésie du personnage et jamais il n'est question d'un reniement ou d'une soumission finale. Là où la figure s'échappe du texte surgit sa poésie. La poésie inédite de Bartleby, c'est bien entendu le refus et la révolte douce, son désir de liberté et ce NON porté jusqu'à l'extrême. C'est aussi l'absolu comme expérience, sa marginalité brûlante et comment résister avec des moyens dérisoires à la récupération, avoir le sentiment d'être au monde qui s'édifie avec lui.

Ce n'est donc pas un portrait engourdi de traits roides et alourdi d'une interprétation dogmatique mais une image en mouvement qui se place et déplace. Mais puisque toute figure « permet de rendre présent, sous forme de signe, ce qui est absent¹¹⁵ », Bartleby, livide et muet, semble happer par une absence qui n'appartient pas au donné et ouvre démesurément le texte à des éléments d'interprétation multiples. Ce qui « parle » dans ce transfert quasi frauduleux hors du texte joue de consonances poétiques et recompose bizarrement l'oscillation sensible et humaine et sa précieuse naïveté. La poésie fragile du scribe Bartleby, son détachement inépuisable, ajoutent ce petit rien libérateur qui catalyse la figure et la déporte de la fiction à la vraie vie. Une sorte de nomadisme se met en place. Il affecte le culte vague et littéraire de la figure de Bartleby alors que son image s'abandonne aux soubresauts de la réalité. Inexorablement ce nomadisme de la figure rejoint, en chaînes associatives, ce qui résonne dans le parcours des écrivains négatifs. Les

¹¹⁵ Bertrand Gervais, *Figures, lectures, op. cit.*, p. 159.

écrivains négatifs ne sont pas réduits à une apparence fantomatique lorsque Vila-Matas les prend en considération en marchant dans les traces de Bartleby. La figure s'échappe vers l'évidence : la vie qui l'a inspirée, qui la continue. Ruse de la figure ou ruse de la vie, conscience ou inconscience, poésie, mensonge ? Vila-Matas ne s'y est pas trompé lorsqu'il identifie et prolonge d'après Melville, les contraintes des bartlebys du silence au secret, de l'oubli à la disparition, de la paralysie au néant. La vie primordiale qui talonne et relance la volonté sensible dans ce processus de figuration imparfait est porteur de poésie. C'est peut-être cette imperfection qui offre à Bartleby l'exubérance poétique de son interpellation et le droit à s'installer dans le monde du vécu. La pure poésie tentaculaire, brutalement accélérée par le destin de Bartleby, se range au niveau d'une expérience poétique de la négation. La figuration semble ici se démentir avec l'irréductible passage de témoin entre fiction et réalité qui l'accompagne. « La vraie poésie se moque de la poésie. Mallarmé, en quête du Livre, ne désire rien tant qu'abolir le poème et comment abolir un poème, sinon en le réalisant ? ¹¹⁶ » Nous en avons une sérieuse illustration avec les destins de certains écrivains négatifs, Robert Walser encore, Roberto Balzen, Fernando Pessoa et la tentation négative de Jean-Pierre Issenhuth.

[...] il ne faut pas oublier que si quelqu'un veut aller au-delà de son œuvre, il doit d'abord aller au-delà de sa vie et disparaître. Ce qui est, plus que tout très poétique, mais aussi très risqué, ce que doit être, au fond, la poésie ou n'importe quelle disparition totale et vraie : un pur risque ¹¹⁷.

Une partie de la critique littéraire, de Blanchot à Vila-Matas, retiendra d'ailleurs de Bartleby, dans cette constitution de la figure du personnage de fiction, un assaut quasi vivant, montant droit vers le cœur de la « forteresse littérature ».

Bartleby peut servir une réflexion littéraire sur la littérature et l'écriture (Blanchot), son image peut aussi ouvrir un champ de spéculation philosophique

¹¹⁶ Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris, Gallimard, 1992 [1967], p.261.

¹¹⁷ Enrique Vila-Matas, *Docteur Pasavento*, op. cit., p. 157.

tourné vers la décréation (Agamben) ou questionner le désert et l'Empire pour arriver à constater le désert humain de l'Empire (Jaworski). Il n'est pas impossible que ces directions combinent dessaisissement et identité, abdication et naissance avec la force d'une exigence créative totale rendue au minimum malaisée dans un Empire maintenant plus étendu que celui de Melville, mais rendue possible par la dialectique de sa négation. Cette figure qui s'éloigne du texte ne se termine pas, peut-être est-ce le propre du trajet combinatoire de chaque figure ? Le message¹¹⁸ de la figure de Bartleby peut être puissance, il peut être négation et refus, il peut aussi bien figurer un écran de projection subjective ou fleurissent des promesses créatives, des paroles d'écoute, sans cesse reculées, sans cesse ignorées, l'absence de passé ou l'autorité de l'expérience vécue.

Ses lignes de force aspirent le récit vers de multiples interprétations dont une lecture critique liée à l'écriture recouvre les déterminants. Un ensemble de significations dynamiques, de l'évidence de certains contenus à d'autres plus retors ou même dissimulés, propose une succession de parcours possibles, de la remise en cause de la littérature à la remise en cause du pouvoir économique écrasant symbolisé par Wall Street jusqu'à la proximité revendiquée d'une humanité sensible. Chacun de ces éléments était sans doute lié dans l'esprit de Melville et s'associait en se *racontant* dans l'image en constitution de Bartleby. Si la critique a buté sur les significations à attribuer à *Bartleby le scribe*, l'ambiguïté de la figure et la difficulté à élucider son sens exact soulignent maintenant le caractère irrépressiblement animé de son expansion depuis Melville jusqu'à nous parce que Bartleby a valeur de *révélation* quant aux limites de l'écriture. Rien n'est perdu dans son parcours, la figure échange des messages avec chacun des liens figurés qui se met en place quel que soit son niveau d'implication théorique et ses applications littéraires, poétiques ou

¹¹⁸ Giorgio Agamben interroge la teneur du message de Bartleby, avant d'y répondre en invoquant la puissance conceptuelle de Bartleby, il pose cette question : « Mais si, se tenant obstinément en équilibre entre l'acceptation et le refus, la négation et la position, si donc la formule qu'il répète n'affirme rien sur rien et se supprime finalement elle-même, quel est le message qu'il est venu nous porter, qu'annonce cette formule ? » *Bartleby ou la création*, op. cit., p. 48.

philosophiques. De plus, les significations ne s'interposent pas entre la figure de Bartleby et ses champs d'application, elles sont au contraire dynamisées par la négation. On peut alors identifier dans le discours attribué à Bartleby les éléments composites d'un message qui unifie la cause, l'agraphie, et son déterminant, le refus, puis intègre les modulations des formes de l'absence propres aux moments traversés. Il est maintenant évident depuis Vila-Matas que l'ombre portée de Bartleby devenu mythe littéraire rebondit de la fiction à la réalité. En d'autres termes, Bartleby échappe à la sémiotique pour devenir un objet mythologique et une réalité apparemment réincarnée à plusieurs reprises chez plusieurs écrivains négatifs. Son caractère énigmatique y concourt, le travail critique formulé à partir du personnage fictionnel également. Lorsque la fiction s'empare de la littérature et la redéploie plus ou moins fortement ailleurs, le mythe se profile à l'horizon de la figuration.

Le mythe ne se définit pas seulement par sa polysémie, par l'emboîtement des différents codes les uns dans les autres. Entre les termes mêmes qu'il distingue ou qu'il oppose dans son armature catégorielle, il ménage dans le déroulement narratif et dans le découpage des champs sémantiques, des passages, des glissements, des tensions, des oscillations, comme si les termes tout en s'excluant s'impliquaient aussi d'une certaine façon. Le mythe met donc en jeu une forme de logique qu'on peut appeler en contraste avec la logique de non-contradiction des philosophes, une logique de l'ambigu, de l'équivoque, de la polarité¹¹⁹.

2.3.3 Les discours brouillés de Bartleby

La spirale de sens de la nouvelle et les critères d'identification rendus possibles avec les écrivains négatifs enchaînent des effets de miroir, un jeu de reflet entre fiction et réalité où il est difficile de déterminer « si c'est le rapport métaphorique [par exemple les *Dead letters*] qui est fondé sur l'identification spéculaire, ou si, au contraire, l'activité métaphorique est première et sert de modèle ¹²⁰ ». Ce reflet de la figure au mythe est le résultat d'un cheminement qui est en cours et qui fraye la figure vers

¹¹⁹ Jean-Pierre Vernant, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, Payot, 2004 [1974], p. 250.

¹²⁰ Philippe Jaworski, *Melville, le désert et l'empire*, op. cit., p. 226.

d'autres signes structurels, historiques, etc. Pour nous qui nous intéressons au passé et au présent et non à l'avenir inconnu de *Bartleby*, nous resterons sur le territoire de sa différenciation négative.

Dans le champ littéraire et la tradition textuelle, les associations réciproques des données signifiantes composées par Melville proposent un certain degré de mystère à la lecture de *Bartleby le scribe* devant lequel la position particulière d'écrivain incompris de Melville n'a rien d'étranger à l'affaire. On lit dans ce degré de mystère le caractère mobile de la négation, l'élément générateur de sa fascination, sa force symbolique mais aussi la spéculation de Melville devant l'écriture. L'articulation de la figure dégage clairement l'isolement, le silence et le refus de Bartleby, mais ceux-ci proposent, nous l'avons dit, des vues changeantes, des déplacements de sens, une structure mouvante et malléable qui rend compte du désarroi possible de Melville mais aussi une méthode stratégique de constitution narrative que l'on reconnaît dans d'autres nouvelles. Melville prend plaisir à interpeller le lecteur en demeurant à la lisière de l'inaccessible¹²¹. Dans *Bartleby*, regroupées autour de la solitude, du refus, du silence, les indéterminations des codes de l'écriture rôdent, la posture de l'écrivain incompris s'y définit presque par défaut, mais de façon constamment brouillée. Un certain émerveillement pour l'inertie et la tension dérivante et souvent trompeuse du texte est lisible. Le glissement répété et aveuglant de la formule de Bartleby vers des analogies qui s'enchâssent (de l'écriture à l'Empire) dessinent les variations d'une obstination à ne pas montrer l'ensemble des enjeux de la nouvelle. Les ombres incertaines d'échos que le lecteur devine s'emboîtent à leur tour par contiguïté dans des significations textuelles inattendues (le faussaire, la déroute de l'avoué, son humanité révélée, la conscience de Bartleby, l'absence d'indices biographiques) qui tous concourent à le montrer sans le révéler.

¹²¹ Par exemple dans « Benito Cereno » où, « [jouant] sur la polysémie, on pourrait dire que c'est dans le moment où le texte fait valoir le cadre de la loi ('frame' qui est aussi le piège où, comme Delano, on s'est fait prendre) et exhibe la phrase-sentence, qu'il dévoile le plus la responsabilité éthique et esthétique du lecteur, responsabilité de non-fixation », Françoise Sammarcelli, « 'Benito Cereno' ou la crise de la distinction », *The Piazza Tales, Herman Melville, op. cit.*, p. 113.

Les éléments narratifs qui pourraient dessiner avec certitude les caractéristiques fermes et non paradoxales de l'avoué et du scribe sont posés sous la forme de rôles narratifs prêts à être brouillés. Curieusement, Bartleby échappe au lecteur par la formule qu'il utilise et qui le définit à cause de sa lucidité que l'on compare mentalement à la performance syntaxique de la formule qui crée de l'indéterminé et le précise tout à la fois. Ces trouées constantes dans le récit rendent difficile à évaluer fermement la clarté des objets du récit et les limites du jeu en trompe l'œil voulu par Melville. Comme l'affirme Sammarcelli, « des tensions se dessinent, laissant entendre un double discours que favorise la modalisation : le texte ne fait pas ce qu'il prétend [...] »¹²².

À son tour, le déchiffrement de Bartleby obéit aux lois de la multiplication des signes, des intentions, des sous-entendus, d'un codage insistant vers des directions inattendues, et à la répartition de distances comme leurres. Il semble à chaque fois être une nouvelle création enfin lisible puis subitement envahie d'illisibilité. Le récit ruse constamment avec son lecteur, Sammarcelli a raison d'insister sur ce point fondamental, parce que la proposition finale, la mort de Bartleby, ouvre à d'autres instances pour atteindre à la conscience du lecteur.

Loin d'effacer le secret, le texte alors s'efface avec son secret, la mort du personnage éponyme reconduisant peut-être la suprématie du visible sur le lisible. La crise, disait Roland Barthes, est un modèle culturel inhérent à la pensée occidentale, mais, le moment critique (moment pour Melville d'une constitution) est aussi celui d'un déséquilibre, d'une hésitation, aussi nécessaire que le regard de l'Autre, immobile et résistant dans la mort, sur lequel le récit feint de s'achever.¹²³

Bien entendu, Bartleby disparaît mais, son agonie a commencé depuis son apparition à la porte de l'étude. La réalité d'un Bartleby sans histoire ni référent personnel se construit immédiatement sur une nouvelle piste, celle des *dead letters* qui constituent une des clés de compréhension de la nouvelle.

¹²² *Ibid.*, p. 102.

¹²³ *Ibid.*, p. 113.

Ce transfert ambigu du visible à l'invisible, du dit au lisible, annonce des ambiguïtés soudaines dès lors que l'auteur Melville, écrivain incompris, s'y dévoile et s'y masque par une auto-ironie habitée de multiples duplicités textuelles et qu'il conçoit son texte comme l'expression d'une énigme. Refus, silence, formule, solitude, faussaire, renvoient aux nombreuses possibilités de sens de l'écrit et du langage s'interprétant mutuellement de la littérature à la vie comme un ménage monstrueusement réuni alors que c'est plutôt de rupture absolue qu'il s'agit. L'accusation inattendue, dans le déroulement du récit, de « faussaire » à l'encontre de Bartleby exhibe peut-être alors la préoccupation première de l'auteur qui se dévoile. Elle établit en quelque sorte sa responsabilité et éclaire l'arbitraire de l'écriture. Et ajoute à la complexité de ses intentions.

Si le domaine circonscrit par Bartleby naît de l'écriture, sa polysémie touche à la vérité du langage ; Bartleby, dans sa négation portée jusqu'à l'absolu, édifie des formes exactement similaires à une négation plus directement sociale que Philippe Jaworski a identifiée dans son essai. Il identifie les deux pôles majeurs de l'œuvre de Melville : le Désert et l'Empire.

L'Empire, c'est l'espace conquis et fait territoire, pourvu de frontières, quadrillé, protégé. [...] Au-delà de l'enceinte commence le Désert. [...] L'écriture désire le Désert comme le seul horizon de sa quête et de sa vérité¹²⁴.

Bartleby crée ainsi une sorte de langage proliférant de la négation, un langage muet, silencieux mais lucide, avec ses règles elliptiques propres que nous avons analysées dans l'étude de sa formulation. Par là même, il clarifie ce qu'il peut y avoir d'inhumain dans un langage devenu objet, un langage devenu contraire à la communication véritable et, chez l'homme, un langage occupé à délimiter les termes de son emprisonnement. Il énonce ainsi en creux ses propres conditions de vérité : devenir une ombre, se tenir à la marge, se dissimuler, occuper un lieu obscur. Tel est le sens élargi de la négation de Bartleby.

¹²⁴ Philippe Jaworski, *Melville, le désert et l'empire*, op. cit., p.310 et 311.

Bartleby est un jeu entre tous ces termes. Chacune des forces identifiées peut y apparaître autonome ou combinée. Ce jeu engendre sa fascination, un malaise devant l'absurde cruauté subie par Bartleby. C'est pourtant la cruelle solitude des écrivains négatifs qui rend Bartleby intemporel. Apatride, il se juxtapose aux vagabonds et aux marginaux de la littérature dans la littérature occidentale et sans doute dans les autres littératures. Telle une provocation ironique, il éclaire partout les failles de ce qui manque à la littérature. Figure jamais atteinte, jamais sédimentée, mais aussi flux magique et poésie amère ou amicale, Bartleby ressuscite, ce n'est pas le moindre de ses paradoxes, l'espoir mis un jour dans la littérature. Concédonsons que l'ambition de Bartleby, et en arrière de lui de Melville, aurait pu être de ramener le contraire de l'indifférence au contenu et à la forme du matériau scriptural, de défier le monde grâce à son constituant originel et privilégié : « faire qu'un livre soit ce qu'il dit, qu'il dise ce qu'il fait¹²⁵ ».

2.4 L'EFFET-BARTLEBY SUR LA LITTÉRATURE

Bartleby, en rencontrant la littérature moderne se prolonge en *effet-bartleby* sur cette littérature. Cet effet n'est pas seulement la touchante imagerie d'un personnage littéraire pathétique ancré dans un refus extrême, prisonnier d'une structure narrative sophistiquée. Littéraire, il l'est assurément mais, le refus de la littérature moderne prend corps non seulement dans la seule littérature mais, aussi ailleurs dans l'expérience du monde, et l'effet-bartleby court-circuite cette littérature en s'installant directement dans une réalité autre que la représentation qui génère une littérature devenue, pour les bartlebys, si extérieure à la vie. Bartleby ne devient véritablement actif et créateur qu'à partir du moment où il affirme par sa formule négative que le néant larvaire et crépusculaire dont il était affublé doit s'arrêter, que le moment d'une lutte réellement vécue débute, même s'il doit se résigner à partir du point le plus bas de la négation, armé de son seul corps, de sa seule énergie comme

¹²⁵ Jean-Pierre Issenhuth, *Note liminaire*, Manuscrit non publié communiqué par l'auteur, p.145.

source et comme condition de l'effacement. Ce sont eux, corps et conscience qui se consomment mais, toujours librement. À cette seule condition sa perte ne sera pas synonyme d'égarement et de désespoir dans le désert du réel qui l'entoure et l'ostracise. C'est en effet, avec une volonté libre et intacte que Bartleby s'endort pour de bon dans « Les Tombes » de New York, alors que la domination absolue de sa négativité monte simultanément à l'assaut de la littérature.

Reprises, amplification, lois des séries, ou psittacose, dans la littérature moderne l'effet-bartleby n'est pourtant pas une recette de cuisine systématique qui propulserait de façon certaine son utilisateur au sommet de la littérature de l'époque. Accompagner l'effet-bartleby, se réclamer ou s'inspirer de sa clandestinité, de ses éventuels possibles, être porté par sa charge négative, ressentir à sa lecture une liberté nouvelle, explorer son motif disséminé dans la littérature, témoigner de sa sereine souveraineté, de ses nombreuses variantes, montre certes l'étendue de son règne, mais ne délimite qu'une partie de son terrain. L'effet-Bartleby se partage entre une négativité critique qui attire à elle les déçus et parfois la vanité d'une littérature qui n'a pas renoncé à ressasser sa propre désillusion. Cette vanité élève les bartlebys au rang de curiosité dans une galerie londonienne de monstres, alors que derrière la nonchalance stylisée de Vila-Matas, se dessinent d'autres territoires et de nouvelles médiations impulsées par l'effet-Bartleby. Nomades, irréguliers, héros du refus total comme les baptise Claudio Magris, les bartlebys contemporains, qu'ils soient personnages et tensions narratives, ou auteurs renonçant à l'écriture, parlent le langage du Flâneur de Baudelaire

qui errait dans la métropole, conscient de n'être qu'une crête légère sur la mer de la modernité, mais résolu à défendre de l'uniformité cette part infime d'individualité qu'il ressentait comme irréductiblement sienne.¹²⁶

Baptisés par Vila-Matas, les écrivains négatifs qui tournent le dos à l'écriture conquièrent, par l'identification à la fois ironique et pathétique avec Bartleby, une

¹²⁶ Claudio Magris, « La nouvelle innocence », *L'anneau de Clarisse*, *op. cit.*, p. 573.

signification esthétisante singulière bien que souterraine qui éveille dans l'analyse de leurs destins des formes de l'absence contrastées. Du gaspillage de talent à la délectation de l'oubli, les jugements de valeurs pourraient avoir tendance à ébaucher une figure appauvrie par le champ de bataille. Pourtant, l'inventaire de Vila-Matas n'est pas sans valeurs non seulement quantitatives mais qualitatives. La qualité des doutes exprimés puis les effacements des écrivains négatifs et leurs refus ont esquissé un message direct, et contribué à mettre à bas le mythe d'une littérature fruit d'une accumulation positive, de redresser quelques statues édifiantes dont par exemple, ce Rimbaud enseigné, lu, aux injonctions triées devenues classiques littéraires. Les complexités des intentions négatives observées chez Fernando Pessoa, Robert Musil, Herman Broch, Franz Kafka, Élias Canetti, Paul Valéry, Maurice Blanchot possèdent de plus des valeurs universelles qui contournent les disparités de la langue et attaquent le fond même de l'écriture comme s'il s'agissait d'une convention fausse ou au moins paradoxale. Hofmannsthal a sondé lui aussi, nous l'avons évoqué, la substance de l'écriture comme médiation avec le monde pour arriver à cette conclusion que :

Les mots ne sont pas de ce monde, ils sont un monde en soi, justement un monde complet et total comme le monde des sons. On peut dire tout ce qui existe, on peut mettre en musique tout ce qui existe. Mais jamais on ne peut dire totalement une chose comme elle est. C'est pourquoi les poèmes suscitent une nostalgie stérile, tout comme les sons. Beaucoup de gens ne le savent pas et se perdent presque en voulant faire parler la vie.¹²⁷

L'ambiguïté et l'obscurité de l'écriture mais surtout sa fatigue constitutive de toujours avoir à réécrire un monde toujours plus loin, rendent l'écriture sans objet autre qu'elle-même. Le droit de se refuser à être un je enfermé dans une médiation étrangère est alors la seule issue dans le monde moderne et l'effet-bartleby, avec sa part d'impact inconnu, se répand clandestinement avec assez de force pour attirer l'attention d'un Vila-Matas. Les bartlebys renouent, même réduits comme Robert

¹²⁷ Hugo Von Hofmannsthal, *Les mots ne sont pas de ce monde*, Paris, Rivages, 2005, p.127.

Walser à une dépendance sociale presque totale, avec une forme de vécu et d'extériorisation plus entière, plus spontanée, plus directe que toutes les promesses de l'écriture. Le voile de la culture tombé avec les grands conflits du siècle dernier, la subjectivité, quelles que soient ses manifestations visibles ou dissimulées, peut se remettre en branle, dans les interstices abandonnés, de façon dépouillée et presque lumineuse. La question de la matérialisation de la subjectivité ne peut être une question nette et tranchée comme les caractéristiques d'un personnage de roman. Rimbaud en Abyssinie, Walser à l'asile de Herisau, Pessoa et ses hétéronymes dans un garnis de l'Alfama, Magloire-Saint-Aude pilier de bars des faubourgs de Port au Prince, voilà l'expression des « incompatibilités forcées¹²⁸ » vécues aussi par Roberto Bazlen. Elles rendent toute interprétation romantique suspecte lorsqu'elle commente ces démissions et ces dissociations par ailleurs ressenties intensément à l'instar de respirations vitales. Ces incompatibilités révoquent toute interprétation romantique et valorisent le désir de se vivre autrement que comme un « copieur » alors que partout dans la culture contemporaine règne l'inertie émotionnelle. « C'est drôle, je vis et je ne suis pas vivant », constatera Robert Walser lorsqu'il écrivait encore pour être publié¹²⁹.

Avec l'accent mis sur la qualité de leur négation, on peut citer immédiatement parmi les expériences multiples des bartlebys, l'appétit de réalité qui transparaît derrière leur abandon de la fiction, le besoin de ne plus représenter, de ne plus raconter, de ne plus trahir le monde à travers les vecteurs de l'identification romanesque. Tous ces termes caractérisent aussi la claustration sur elle-même de la littérature contemporaine. Ils s'amenuisent ou se remettent en cause, filtrés à nouveau, sous les coups de boutoir de la puissance nouvelle des bartlebys. Cette mise à nu de la littérature n'est pas sans éveiller, il est vrai, la possibilité de son

¹²⁸ L'expression est de Roberto Calasso, « Notice sur le manuscrit », Roberto Bazlen, *Le capitaine au long cours*, Paris, Michel de Maulde, 1987, p. 8.

¹²⁹ Cité par Marie-Louise Audiberti, « L'artiste », *Europe*, numéro 899, mai 2003, *Robert Walser*, p. 71.

élimination. Mais les bartlebys ne peuvent rester indifférents au processus de trahison installé au cœur de la littérature et dont ils conservent la conscience aigüe. Afin de demeurer eux-mêmes, afin de continuer à se définir dans un processus créatif qui les satisfasse en les émancipant, il ne reste que l'abandon pur et simple de la littérature aux accents libérateurs de la négation la plus entière. Ce processus d'élimination par la négation contamine toute l'évolution de la littérature, son histoire et les grands courants littéraires qui avaient jusqu'alors constitués sa force motrice ; elle est son malaise refoulé à sa lisière. Ce malaise ressemble à une contradiction, il s'exprime par la parabole incomparable de quelques-uns des principaux personnages que l'histoire littéraire universelle a retenus pour marquer son chemin ainsi que Agamben le précise :

En tant que copiste, Bartleby appartient à une constellation littéraire dont l'étoile polaire est Akaki Akakiévitch (« là, dans ces recopiations, le monde était pour lui, en quelque sorte, enfermé tout entier... certaines lettres étaient ses favorites, et, quand il y arrivait, il perdait tout à fait la tête¹³⁰ ») ; en son centre se trouvent les deux astres jumeaux Bouvard et Pécuchet (« bonne idée nourrie en secret par chacun d'eux... : copier »), et, à l'autre extrémité, brillent les lumières blanches de Simon Tanner (« je suis copiste » est la seule identité qu'il revendique) et du prince Mychkine, qui peut reproduire sans effort n'importe quelle calligraphie. Un peu plus loin, telle une brève cohorte d'astéroïdes, les greffiers anonymes kafkaïens.¹³¹

La dissipation de l'écriture en copie n'oublie pas de s'infiltrer dans les aspirations provisoires et changeantes des écrivains contemporains. Une seule citation à défaut de les énumérer toutes permet d'éclairer toutes celles et ceux qui ont émis le désir forcené d'être ailleurs que dans la littérature :

Écrire reste pour quelques-uns - qui doivent admettre ces évidences sans en profiter littérairement ou politiquement - reste le - la ? - geste essentiel de leur vie. Les manuscrits se poussent du coude en veux-tu en voilà dans le naufrage généralisé. On peut toujours avoir un bout de papier et un crayon. Si on montre ses cahiers, voilà ce qu'on risque. Pas à ses amis, qui n'en feraient

¹³⁰ « Le manteau », Nicolas Gogol, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 638.

¹³¹ Giorgio Agamben, *Bartleby ou la création*, op. cit., p. 11.

rien, mais à des gens qu'on ne connaît pas, que généralement on a en horreur - superstition? - mais enfin il faut bien se trahir. Valéry avait compris cela. Monsieur Teste encore mieux.¹³²

Se trahir pour exister est peut-être, en effet, le lot de la plupart des écrivains qui maîtrisent l'art du compromis afin d'être publiés.

En parcourant les répercussions de l'effet-bartleby sur la littérature, nous comprenons que l'intuition de Borges semble juste : on ne peut entendre la littérature de la même manière avant ou après Bartleby¹³³. Et son étrange lumière éclaire des zones demeurées obscures. Le rythme de l'histoire littéraire n'est plus le même lorsqu'il est éclairé par la quête primordiale de Bartleby vers le refus, l'absence, la négation. Mais Bartleby n'est pas seul comme nous l'avons constaté. Depuis la modernité, l'écriture tourne autour de l'écriture, l'interroge et la réduit. Dans un monde où la vie a tendance à se représenter comme une symétrie abstraite et lointaine, l'écriture fictionnelle et le roman parlent de leur possible liquidation¹³⁴, s'abandonne au vertige de sa perte¹³⁵, laisse errer ses personnages dans des relations de plus en plus inutiles et vides¹³⁶. L'interrogation de sa vérité, la revendication de la sincérité et la force de la négation n'épargnent pas, nous le savons, le champ problématique de la littérature. Des personnages aux thèmes fictionnels, l'expérience littéraire est aussi une expérience de dévoilement des auteurs. Mais que la littérature

¹³² Georges Perros, *Papiers collés*, tome 3, Paris, Gallimard, 1978, p. 301.

¹³³ « Préface à *Bartleby* de Herman Melville », Jorge Luis Borges, *Le livre des préfaces*, op. cit., p. 171.

¹³⁴ On peut consulter sur ce point particulier parmi de nombreux autres les livres de Enrique Vila-Matas, *Le mal de Montano*, op. cit. [où Montano malgré son intérêt pour l'écriture, succombe à son propre sujet littéraire : l'agraphie, sa subjectivité coïncidant trop avec les idées des autres], ou de Philippe Forest, *Le roman, le réel. Un roman est-il encore possible ?*, Nantes, Plein feux, 1999 ou Laurent Nunez, *Les écrivains contre l'écriture (1900-2000)*, Paris, Corti, 2006 dont les titres sont suffisamment expressifs.

¹³⁵ Paul Valéry affirmait dans « Regards sur le monde actuel » (in *Œuvres* tome II, Paris, Gallimard, 1960, p. 925), que « les profondes pensées d'un Machiavel ou d'un Richelieu auraient aujourd'hui la valeur et la consistance d'un tuyau de La Bourse » ; dans *Le mal de Montano*, op.cit., p. 319, Vila-Matas fait dire à son personnage « Tu es un oisif, un somnambule, une huitre. Tu es la littérature elle-même, tu l'incarnes, ce soir, sur cette terrasse. Et tu te sens fier de cette nouvelle vie. Tu as expulsé de ton journal tout type de sincérité et aussi toute tentation de jouer au poète ou de faire de la littérature. »

¹³⁶ Par exemple *Les Somnambules* de Herman Broch (Paris, Gallimard, collection « L'imaginaire », 1990), les œuvres de Franz Kafka, Fernando Pessoa, plusieurs poèmes de Joseph Brodsky.

soit à ce point niée par des écrivains est chose neuve et le dévoilement espéré semble alors mal en point. Or, c'est dans la matérialité aléatoire d'échanges mutuels entre la fiction et le réel que les écrivains négatifs maintiennent leur vérité, une vérité abandonnée en arrière d'eux. Leur volonté de trouver une vérité située ailleurs élargie pourtant considérablement le champ de la littérature bien que les écrivains négatifs lui dénie toute possibilité de changement. Toutefois, du côté de la réalité, les formes de l'absence des bartleby ne sont pas seulement symboliques. Geste de dénonciation, espoir ou contrainte, préférence de l'indéterminé, exploration privilégiée de l'authentique, construction du je, solution littéraire malgré tout ou nouvelle forme de mensonge ou de fuite, les formes de l'absence peuvent éclairer les logiques discursives sous jacentes et établir quelques frontières entre les écrivains négatifs et les autres.

2.3.1 L'effet-Bartleby est-il une genèse ?

Bartleby n'est pas une projection hallucinatoire, ni le motif littéraire qu'il ne cesse jamais d'être tout à fait comme fiction imparfaite de lui-même. Comme toujours, les liens entre réalité et fiction codifient, définissent sans être jamais des équivalences égales. Lorsque Melville rejoint la place assignée à son personnage, la conscience de la réalité et de ses responsabilités familiales et sociales lui impose d'accepter le poste d'inspecteur des Douanes. Il trouvera alors dans l'exploration de la poésie la version de la liberté totale qu'il avait octroyée à Bartleby. Le refuge de Melville dans une écriture poétique comme celle de son poème *Clarel* et dans l'écriture de romans (*Billy Budd*) semble avoir eu pour souci de continuer à poursuivre la vérité autrefois morcelée dans une attente de reconnaissance et de fonctions liées à la notoriété¹³⁷. Melville accède par cette création à la valeur pleine de son impuissance. Il s'adjuge le droit de sonder les limites de sa liberté. Et cette

¹³⁷ Melville a longtemps espéré un poste diplomatique qu'on ne lui a jamais proposé.

connaissance devient une exploration vertigineuse de soi où l'écriture et l'imagination combinées, en l'absence de fusion avec le monde, se libèrent de l'artificiel et de la conformité et peuvent peut-être cesser d'être antinomiques ou équivoques face au réel pour fonder un espace distinct, ouvert sur une vérité. Dans l'état poétique d'une auto-crédation qui n'est ni défi ni constat social, l'écrivain négatif cesse alors d'être préoccupé du monde connu pour devenir en quelque sorte un « autre monde ». Pessoa par exemple, jongle avec les identités de ses hétéronymes dans une grande indifférence au monde réel.

L'effet-Bartleby, c'est aussi cette disparité dans l'impuissance à communiquer que montrent les diverses pulsions des formes de l'absence des bartlebys. La souffrance du manque de fusion avec le monde s'étend de manière disparate. Les écrivains négatifs ébranlent des images longtemps stabilisées mais leur désenchantement, leur abstraction et leur indifférence envahissent un univers de solitude, peuplé de silence, d'agraphie et de mutitude. Il n'est pas étonnant alors que soient seulement connus quelques rares écrivains négatifs en regard de la multitude d'écrivains recensés par ailleurs. L'effet-Bartleby, s'il met en jeu l'avenir de la littérature, pense à une littérature non truquée, à d'autres présences esthétiques à proximité immédiate de la vie et du geste.

Il n'y a pas de hasard pourtant si l'effet-Bartleby vient *maintenant* scander un moment particulier de l'évolution littéraire au risque d'annoncer tranquillement, avec une totale économie de langage, que la littérature, en ayant longtemps aspiré à des buts de propagation, en ayant aspiré avec force à sa propre finalité comme absolu, s'est rabaissée en une technique de copiste inutile, en une icône publicitaire au sourire aguicheur, dents blanches parfaitement alignées, sourire enjôleur annonceur de privation et de manque. Dans un magma littéraire aux produits trop lisibles, aux bilans industriels, à la positivité blasonnée de résultats littéraires triés et accumulés par l'institution, Bartleby brille d'une lueur étrange qui enfante toutes les disparitions. Elle interroge chaque endroit des lieux de l'absence, chaque grimace changeante des

masques, chaque mouvement de l'apparence et la constance des interdits, la valeur des lettres mortes. Elle scrute la littérature et l'auteur en perdition, les altérations et les pistes esquissés, les échanges ratés.

Les directions de l'effet-Bartleby sont extrêmement ramifiées. Dans un but qui n'est plus seulement esthétique, l'effet-Bartleby dépeint un paysage littéraire contemporain sans éthique, insatisfaisant, et même injustifié car produit sur le mode culturel qu'Adorno dénonçait dans l'industrialisation de la culture. À perte de vue, la littérature que nous désigne les bartlebys est devenue une machinerie romanesque, un divertissement qui épuise l'adieu¹³⁸. Écrivains du refus, écrivains négatifs, figures du refus, ils sont tous consistants et fragiles dans leur puissance attractive. Aucun pacte ne les lie, aucune confiance n'est demandée, mais ils énoncent de curieux possibles, résumant par leur absence le point aveugle de la littérature, ce qui s'effondre et ce qu'il suggère.

Expert du refus, Bartleby auquel il nous faut toujours revenir, n'a pas été assemblé de manière mécanique dans le cerveau enfiévré et déçu de Melville mais comme le résultat d'une réflexion sur un système social, philosophique et bien entendu littéraire. Melville savait aussi constater l'arbitraire d'un système :

À travers les arts des conspirateurs et la perversité du destin, l'amour de la liberté le plus sensible servait de soutien à une guerre dont la fin devait être l'instauration dans notre siècle avancé d'un empire anglo-américain fondé sur la dégradation systématique de l'homme.¹³⁹

Isolé, l'effet-Bartleby ne sera pas genèse, il sera dissonance dans la littérature et peut-être vecteur d'orientations neuves.

Pourtant, si l'effet-Bartleby se garde de délivrer des messages, il ne désigne ni le vide, ni le silence, ni le sens perdu, mais signale un tas de cendres : une histoire

¹³⁸ L'expression est de William Marx dans « Épuiser l'adieu », *Revue Inculte naïve*, loc. cit., p. 41 à 54.

¹³⁹ Citation de Herman Melville en exergue de l'article de Richard Rand, « Melville et l'Amérique », revue *Po&sie*, N° 120, Belin, juin 2007, p. 13.

sociale inaboutie dont la négativité ne peut être détachée. L'effet-Bartleby va peut-être restituer le monde et nettoyer les cerveaux. Et pour ce faire, il explore la matière hétérogène de nouveaux rivages par les rebonds irrépressibles de la vérité, avec le désir de ne pas amplifier la propension de l'écriture à fuir.

CHAPITRE III

LA SCÈNE LITTÉRAIRE

La littérature a sa propre part de responsabilité dans les déterminations des bartlebys à leur renonciation. Nous proposons ci-dessous des pistes qui soulignent le pourquoi du malentendu actuel dans l'histoire littéraire. De plus les écrivains négatifs ne se nommeraient pas *écrivains* et *négatifs* s'ils n'interpelaient un certain nombre de désordres théoriques autour de la fonction auteur, des attentes de l'écriture et de l'évolution de la littérature. Il a existé et il existe encore des attentes dans la littérature et un espoir latent dans l'écriture pour ceux - ils sont nombreux – qui se préoccupent d'écrire ou d'écriture. Ce sont ces espérances qui ont contribué à l'évolution de la littérature jusqu'à sa place actuelle dans la culture industrielle. Nous ne voulons pas faire le procès de la littérature mais tenter de comprendre son évolution et son mouvement de fond dans les vastes impacts sociaux, dans les faits produits et dans les approches théoriques qui les ont justifiés. L'analyse de l'histoire de la littérature et de ce qu'elle a produit d'attentes, d'espoirs comme attractions fondamentales nous permettra sans doute de mieux comprendre les motivations négatives des bartlebys à son égard. Si l'analyse sociologique de l'auteur n'est pas, non plus, notre but, la compréhension de sa place et de son rôle dans la culture actuelle n'est pas à dédaigner. Nous désirons observer les directions montrées par les regards, les dissonances, les refus des écrivains négatifs envers l'auteur et la littérature alors que leur effacement semble confirmer une déroute en cours ou du moins un changement de paradigmes de la littérature et de la notion d'auteur. Il se mêle à cette perspective le constat d'un déshéritage autour de l'apparition de l'auteur et les risques de l'usurpation d'une place nettement dévalorisée face au mythe toujours présent de l'auteur. L'écrivain est donc tributaire d'une certaine conception imaginaire qui

dépasse l'individu. Cet imaginaire est lié aux perspectives biographiques d'écrivains devenus objets de savoir, c'est-à-dire monuments, et aux réseaux de notoriété entre l'auteur et l'œuvre. En explorer les raisons, c'est tester la part de vérité ou d'imposture ainsi que les valeurs nouvelles qui s'abritent sous le vocable.

3.1 LA SCÈNE DE L'ÉCRITURE, CONDITION DE L'ABSENCE ?

Le contexte historique du développement de la littérature moderne, ses grandes tendances théoriques et sensibles (nihilisme, romantisme, grand style, sublime, etc.), reflètent la progression de la littérature vers la recreation d'univers perdus et, simultanément, la démythification de cette progression. Le processus de dévalorisation de la littérature se met alors en place et circonscrit peu à peu le discours de la littérature dans la modernité. La critique contemporaine, entre incompréhension ou admiration, rejet ou gravité, accorde un crédit relatif à l'existence des écrivains négatifs. Cet intérêt vers l'énigme de leur essence véhicule l'idée d'une certaine causalité entre des écrivains négatifs aux écarts silencieux et aux refus inaudibles, et l'histoire d'une littérature qui semble s'abreuver aux signes énigmatiques ou signifiants de sa propre ruine. La réfutation de la littérature par elle-même s'exprime-t-elle aussi par la conscience de la négation des bartlebys? En d'autres termes, les écrivains négatifs formulent-ils une continuité ou une rupture dans la littérature ? Cette question de la duplicité, des écrivains négatifs ou de la littérature, ne peut-être étudiée par les seuls signes des formes de l'absence qui « parlent » de leur rapport négatif de différentes manières et avec des registres d'expression aux nuances fort diverses. La littérature a elle aussi ses propres revendications quant à son histoire et à son développement. Elle expose dans son histoire des principes de cohésion et de propagation dont sa propre dévalorisation constitue un des moteurs contemporains. Creuser sa propre substance et même la condamner parfois avec sévérité, sans en diminuer l'impact direct et les significations quant à l'expansion de son propre mythe s'avère une contradiction inhérente à la

littérature moderne. Les clés méthodologiques de ce contexte ont été en partie analysées par de nombreux auteurs. S'il est impossible de les citer tous, de la philosophie à l'essai littéraire, la thématique critique de l'esthétique négative de Theodor Adorno¹, les analyses fécondes de la littérature européenne par Walter Benjamin² et les commentaires de Maurice Blanchot³ sur le livre et l'écriture ont permis une nouvelle perspicacité sur le sujet. Les répercussions du nihilisme dans la littérature moderne⁴, la réplique des écrivains⁵ et l'évolution du sublime⁶ déchiffrent aussi respectivement la nature du refus des écrivains négatifs et le processus de constitution de la dévalorisation de la littérature. Giorgio Agamben⁷ et Jacques Derrida⁸ ont chacun montré des apparentements entre le langage et la mort et posé, dans l'esthétique moderne, le mythe créatif de l'écriture et les ressorts de la transmission du livre en rapport avec les grands textes philosophiques ou religieux. La place de la créativité littéraire est donc constamment cernée du point de vue de chaque spécialité, philosophique, littéraire, mythique, etc. Mais l'identification du lieu de cette place tient rarement compte des répercussions de la radicalité de la négation qui signifie en quelque sorte la fin des développements théoriques séparés du réel car les écrivains négatifs voyagent avec un bagage clandestin : avec eux, l'idée de la fin de la littérature n'est plus une idée abstraite.

La recherche d'un vécu et de la sensation de l'instant immédiat vers lesquels ils se tournent, annoncent peut-être ou même constatent déjà la possible destitution de

¹ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, op. cit. ; *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, 2001.

² Walter Benjamin, *Œuvres I & 2*, Paris, Gallimard, 2000 ; *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris Payot, 1982 ; *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985.

³ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, op. cit. ; *le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959 ; *L'écriture du désastre*, op. cit.

⁴ Claudio Magris, *L'anneau de Clarisse*, op. cit.

⁵ Laurent Nunez, *Les écrivains contre l'écriture (1900-2000)*, Paris, Gallimard, 2006.

⁶ William Marx, *L'adieu à la littérature, Histoire d'une dévalorisation XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Gallimard, 2005.

⁷ Notamment dans *Le langage et la mort*, Paris, Gallimard, 1991, mais aussi dans *Idée de la prose*, Paris, Bourgois, 1998 et dans *L'homme sans contenu*, Belval, Circé, 1996.

⁸ Dans *Donner la mort*, op. cit.

la littérature. Leur créativité négative se situe à l'écart de la littérature, dans un monde de ruptures énonçables qui ne la contient plus⁹. Mais la réappropriation de leur refus témoigne de la capacité de la littérature à récupérer, sur un mode expressif moindre, la négation totale des écrivains absents et perdus pour elle. La littérature substitue ainsi son propre processus d'évolution à la négation des écrivains négatifs. Elle les intègre comme un de ces principes d'expression moteur (Rimbaud a toujours valeur d'exemple : « Voyelles » récité à l'école fait oublier l'« Avertissement aux Poèmes de l'Amour¹⁰ »), mais s'arrête à mi-chemin de ce qu'ils signifiaient l'un et l'autre pour le poète. Ce phagocytage par effraction de négations sans concessions devient impulsion et développement littéraire neuf. Il se fait selon une cadence littéraire spécifique, dans une histoire littéraire exclusivement portée à ne considérer que son rythme, bien que les écrivains négatifs contribuent de fait à déplacer la destitution de la littérature du possible au réel. La puissance de leur refus dénonce l'univocité du rôle de la littérature et sa propension à vouloir ordonner chaque tendance négative dans un système littéraire normatif. L'expression négative, réduite, est alors assimilée à cette dévalorisation de la littérature qui se reflète dans ses œuvres ou dans la circulation de l'image de l'écrivain et l'évolution de la fonction d'auteur¹¹. C'est alors au tour de la littérature de céder devant la charge, et, pour exister, de se pencher sur ses propres matériaux, de tenter de comprendre son état essentiel et d'entamer le discours de sa fin comme s'il s'agissait d'une terre étrangère. Cette introspection systématisée du champ littéraire revient à affirmer que l'individu (l'auteur, le lecteur) ne peut fonder ou progresser vers un Je toujours lointain que dans cette seule perspective. Et cette perspective recule à chaque approche, l'échéance de cette progression.

⁹ S'il est encore possible de les rattacher au champ littéraire par leur dénomination d'écrivains négatifs et d'écrivains du refus, ou de les rattacher à la figure littéraire de *Bartleby*, ce ne peut être que par une extension abusive, et parce qu'ils ont publié un jour et pour la plupart toujours écrit.

¹⁰ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 147.

¹¹ Négation ultime du Je, l'écrivain contemporain semble, nous le verrons, acculé à copier le bavardage et la rumeur d'un monde vide où la communication et le savoir faire médiatique priment de plus en plus sur le contenu.

Fragilisée, la littérature admet dans son discours de représentation n'être en lutte qu'avec peu de choses qui lui soient extérieures si ce n'est contre elle-même. Sa force réside précisément dans l'aveu de sa faiblesse et dans les séductions multiples de cette vérité. Cette vérité contient en germe l'espoir d'un enjeu plus vaste, projeté plus loin, mais sa réfutation dans l'éloignement et le différé est constante. Cette contestation d'un dépassement est constitutive d'une littérature quasi inchangée depuis la prétention flaubertienne du livre sur rien, où « le point de vue homogène du style prétend y identifier l'indifférence du sujet avec la nécessité de l'expression¹² ». En contrepartie de la panacée du style au détriment du sujet¹³, la littérature appliquerait alors à la prise d'autonomie des écrivains négatifs les règles de la réfutation du *statu quo* envers son propre territoire. Ce *statu quo* entre toutes les tensions qui parcourent la littérature, de l'annonce de sa disparition proche à sa modélisation industrielle, cimente hermétiquement un territoire borné une fois pour toutes, malgré les apparences que lui confère la parole du langage de sa fin. Le message implicitement proposé par ce territoire et ses habitants ne discourt que d'assimilation de la négation et de sa propre perpétuation, non d'une remise en cause radicale de son existence et de son « fonctionnement ». Agamben formule à ce propos, une réflexion sur l'art qui est entièrement applicable au complexe processus de valorisation ou de dévalorisation des écrivains négatifs par la littérature.

Prenant conscience de sa propre ombre, l'art accueille ainsi immédiatement en soi sa propre négation, et, comblant la distance qui les séparait de la critique, devient en lui-même le logos de l'art et de son ombre, c'est-à-dire réflexion sur l'art. Dans l'art contemporain, c'est le jugement critique qui met à nu son

¹² Jacques Rancière, *La parole muette*, Paris Hachette, 1998, p. 122.

¹³ Dans *Le désenchantement de la littérature*, (Paris, Gallimard, 2007), Richard Millet, dont la maîtrise du style n'est plus à démontrer, rend, après le métissage culturel et social de la France et un Occident malheureusement déchristianisé, la démocratie responsable de l'état actuel de la littérature : « Il est même légitime de se demander si, en abolissant toute idée de grandeur, de hiérarchie, de jugement, de critique, de goût, la démocratie ne tue pas la littérature ». (p.37) On voit alors ce que le style est capable de ressusciter comme souvenirs et aspirations extrêmes et comment il justifie un repli identitaire xénophobe et des valeurs réactionnaires, directions que les bartleby, préoccupés d'humanité, n'empruntent jamais.

propre déchirement, et, ce faisant, supprime et rend superflu son propre espace.¹⁴

De manière complémentaire, dans une réflexion que l'on pourrait penser inspirée par les écrivains négatifs, Adorno assure que :

Si Benjamin a pu dire que l'histoire a été écrite du point de vue du vainqueur et qu'elle devrait être écrite du point de vue des vaincus, on pourrait ajouter que la connaissance doit, il est vrai, représenter la succession fatale et rectiligne de victoires et de défaites, mais qu'elle doit aussi se tourner vers ce qui ne s'insérerait pas dans cette dynamique, ce qui est resté au bord du chemin - ce qu'on pourrait appeler les déchets et les coins sombres qui avaient échappé à la dialectique. C'est le propre du vaincu de paraître insignifiant, excentrique, dérisoire, du fait même de son impuissance. Ce qui transcende la société dominante, ce n'est pas seulement la potentialité qu'elle a développée, mais aussi tout ce qui ne cadrerait pas vraiment avec les lois du mouvement historique. La théorie se trouve renvoyée à un matériel imparfait, opaque, non encore élucidé, qui possède de ce fait des traits anachroniques, mais n'est pas totalement désuet, parce qu'il a déjoué la dynamique de l'histoire. C'est dans l'art que cela apparaît le plus nettement.¹⁵

Cette tension à déjouer l'histoire ne peut concerner l'histoire « officielle ». L'histoire, la vraie, surgit toujours des recoins et des trous sombres parfaitement aléatoire où elle a été tout d'abord rejetée, comme le souligne Adorno¹⁶. Nous percevons alors combien les bartlebys, ni vainqueurs ni vaincus, « héros du refus absolu¹⁷ », écrivains négatifs dissimulés dans les recoins de la littérature, bribes d'une histoire inexplorée

¹⁴ Giorgio Agamben, *L'homme sans contenu*, op. cit., p. 67.

¹⁵ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, Paris, Payot, 2003, p. 204.

¹⁶ En littérature, les déclassés et les rejetés par la critique officielle sont bien souvent ceux que les ruses de l'histoire intègrent par la suite dans l'histoire littéraire : « Proust ne pouvait lire sans honte ce que Sainte-Beuve écrivait de Baudelaire et de Balzac, et il observait que si toutes les œuvres du XIXe siècle avaient été brûlées, sauf les *Lundis*, et que nous devions nous faire une idée de l'importance des écrivains sur cette seule base, Stendhal et Flaubert nous apparaîtraient comme inférieurs à Charles de Bernard, à Vinet, à Molé, à Ramond et autres écrivains de troisième ordre. Tout le siècle qui s'est défini (sans doute par *antiphrase*, a écrit ironiquement Jean Paulhan) comme le siècle de la critique semble dominé d'un bout à l'autre par le principe qu'un bon critique doit se tromper sur le principe d'un bon écrivain. Villemain polémique avec Chateaubriand ; Brunetière nie Stendhal et Flaubert ; Lemaître, Verlaine et Mallarmé ; Faguet, Nerval et Zola, et, pour en venir à une époque plus proche de la nôtre, qu'il suffise de rappeler le jugement expéditif dont Croce liquida Rimbaud et Mallarmé », Giorgio Agamben, *L'Homme sans contenu*, op. cit., p. 63.

¹⁷ Claudio Magris, *L'anneau de Clarisse*, op. cit., p. 571.

de l'absence, créateurs de lieux d'expression indéterminés, posent avec leur inconcevable refus la question d'un « je » absolument neuf et intact parce qu'en marge et découvert parmi les fronces d'un temps solitaire. Dans leurs vides culturels pourtant habités, au milieu des plis secrets de l'histoire, les réfractaires bartlebys disparaissent dans un temps unique qui leur appartient en propre. Leur sentiment n'est sans doute ni celui de vainqueurs ni de vaincus, mais l'affirmation irréductible de la plénitude d'un temps vécu, la rencontre d'une conscience avec elle-même, dont le discours est absent et ne peut être, sous peine de perdre son intégrité, celui de la représentation littéraire.

Ainsi, la notion du temps des bartlebys, passé, présent et futur, est à son tour fortement hypothéquée. Le pari sur le futur, lié à toute tentative de publication, ne peut plus être et le présent créatif dans lequel s'installe le bartleby devient un présent immédiat qui retombe sans autre finalité que l'instant. Le passé, celui où les bartlebys écrivaient est simultanément occulté ; il aurait pu ne pas exister, la puissance du refus est telle qu'elle l'englobe en même temps au refus d'écrire. Symboliquement, la formule de Bartleby, nous l'avons vu, signifie l'oubli, la contraction du temps. Ni affirmation, ni négation, elle creuse seulement un écart entre ces deux termes de façon à ce qu'ils se repoussent l'un l'autre. Le temps des écrivains négatifs est tout entier centré sur une action dans un espace-temps limité. La reconquête de l'entièreté et de la plénitude de soi fait d'eux des sujets à la réalisation bloquée entre deux mondes, entre deux durées. Nous verrons combien la promenade chez Robert Walser, la construction d'une cabane chez Jean-Pierre Issenhuth, la clandestinité chez Paul Nougé, la passion expérimentale de Laure sont des étincelles hérétiques individuelles qui n'effacent pas les frontières, qui isolent de la communauté pour privilégier l'instant.

Par le refus et la dénonciation de l'écriture, les écrivains négatifs accusent implicitement la littérature de ne plus être le matériau essentiel pour exprimer le monde. L'évolution de la littérature, son histoire, son apothéose et son déclin

annoncé, si elle est évidemment une des causes centrales de la négativité des écrivains négatifs, ne permet pas, à elle seule, dans ses commentaires actuels, de comprendre l'ampleur de leur renoncement. Les commentaires et les fictions qui leur ont été consacrés demeurent paradoxalement écartelés entre une littérature vouée à elle-même et une dénonciation apte à dissoudre les actes dans une nouvelle poétique nécessairement fragmentaire. Continuer une littérature qui creuse sa propre substance, et même la condamne avec sévérité, sans en diminuer l'impact direct et les significations sur le mythe de la littérature semble la contradiction inhérente à la littérature moderne. Non seulement moderne mais aussi contemporaine, car cette constatation qui ramène un soupçon ouvert sur la littérature n'a pas attendu l'extrême contemporain pour que la littérature soit mise en cause par un écrivain négatif comme Rimbaud, nous l'avons souligné antérieurement.

La négation et le refus de l'écriture permettent de considérer ce qui sombre dans la limitation subjective de l'œuvre en lutte contre la générosité initiale de son idée. L'affinité de l'œuvre avec le livre, avec sa promotion, avec la représentation est perçue par les écrivains négatifs comme un grave paradoxe qui ne rend pas l'œuvre plus transparente ni plus vigoureuse pour autant. Roberto Calasso précise encore que le statut originaire de l'œuvre s'est scindé, et que la séparation s'est effectuée définitivement : « L'œuvre comme matériau s'oppose à l'œuvre comme projection dans un objet¹⁸ ». La créativité des écrivains négatifs, leur capacité à ne pas produire d'œuvre n'est possible qu'à partir du constat que quelque chose s'est perdu de l'écriture au livre, de l'écriture à la littérature, de l'imagination à l'écriture, d'où leur attirance pour le vide, pour les lieux libres de toute contingence. Dans ces espaces marginalisés, on peut « devenir peu à peu vivant. Une transformation sans fin qui réclame une capacité divinatoire. Non seulement la volonté de transformation, mais l'affinité avec ce qui était transformé [...] ¹⁹ ». Alors que les tensions et les pressions

¹⁸ Roberto Calasso, « À partir d'un point vide », préface à Roberto Bazlen, *Le capitaine au long cours*, op. cit., p.11.

¹⁹ Élias Canetti, *Histoire d'une vie, Le flambeau dans l'oreille*, Paris, Le livre de poche, 1985, p. 353.

s'intensifient, leur décréation, selon le concept de Giorgio Agamben, devient la seule ouverture possible, l'affirmation de leur création vive, face à un champ littéraire fermé de toutes parts, replié sur lui-même comme une huître, et devenu autosuffisant à profusion.

L'impossible liberté exigée de l'œuvre, l'exigence d'une cohérence créative tournée vers une plus grande liberté ne donnent pas, c'est la constatation des écrivains négatifs, une prise particulière sur le monde, elle en éloigne peut-être encore plus, et comme le dit Rancière,

[L'esprit] de la littérature manifeste sa radicalité en faisant valoir contre l'œuvre sa pure possibilité ou impossibilité. Le propre de la littérature devient alors le rapport négatif à soi, le mouvement qui la pousse à se supprimer au profit de sa propre question²⁰.

Les silences, les absences et les refus qui rongent la littérature, s'ils renvoient continuellement à la littérature comme déchirement et comme déclin épelés tout au long du règne littéraire, peuvent se définir très exactement ailleurs, dans une zone indéterminée mais dépourvue de littérature, et invoquée comme telle par les bartleby. Mais ne tenir compte que de la seule structuration du processus déclinant de la littérature pour les comprendre serait suspendre dans le vide la négation des écrivains négatifs pour n'en considérer que quelques symptômes déterminants. La solidarité de fait entre l'écriture et l'histoire, entre la littérature et un devenir historique impose de ne pas considérer le champ de la littérature comme isolé mais de l'inclure dans une perspective plus vaste. L'ampleur de ce territoire désigne un accomplissement subjectif encore inédit socialement et permet de revendiquer la présence future d'un Je latent, en expansion. Cette revendication d'un sujet autonome et concret imprègne presque toutes les pages de la littérature moderne bien que la posture de l'auteur soit devenue elle-même, nous le constaterons plus loin, une des limites essentielles à cette réalisation. De leur côté les écrivains négatifs on tranché et

²⁰ Jacques Rancière, *La parole muette*, op. cit., p. 170.

ils ne peuvent pas ne pas avoir senti, puisqu'ils le vivent, ce qu'Agamben évoque de l'identité de l'artiste : « (il) est l'homme sans contenu, qui n'a d'autre identité qu'une émergence perpétuelle au-dessus du néant de l'expression, ni d'autre consistance que cette incompréhensible station en deçà de soi-même²¹ ». C'est ce territoire désigné par l'histoire, territoire ouvert dont les surréalistes revendiquaient l'exploration en 1925. Ils dénonçaient alors sans fard l'équivoque et l'usage du paysage littéraire :

Nous n'avons rien à voir avec la littérature
 Mais nous sommes très capables au besoin de nous en servir comme tout le monde.
 Le *surréalisme* n'est pas un moyen d'expression nouveau ou plus facile ni même une métaphysique de la poésie.
 Il est un moyen de libération de l'esprit et *de tout ce qui lui ressemble*.²²

Dans la culture moderne, la dialectique négative des écrivains négatifs doit alors être approchée sous l'angle d'une responsabilité éthique qui « proclame l'identité²³ », non seulement à partir d'une axiologie littéraire mais aussi d'une perspective sociale et historique.

Ces textes qui nous intriguent et qui interrogent les silences de certains écrivains (comme *Le stade de Wimbledon* de Daniele del Guidice²⁴ à propos de « Bobby » Bazlen) ou qui mettent en scène les implications fictionnelles du refus de l'écriture (*Bartleby le scribe* de Herman Melville ou *Docteur Pasavento* de Enrique Vila-Matas à propos de l'écrivain suisse Robert Walser) ne constituent en définitive qu'une amorce fictionnelle, un décor faux qui mesure imparfaitement, en l'exagérant ou en l'humanisant, leur négatif²⁵. L'œil critique des bartlebys ne perçoit *dans les*

²¹ Giorgio Agamben, *L'homme sans contenu*, op. cit., p. 75.

²² Bureau de recherches surréalistes. *Cahier de la permanence ; octobre 1924-avril 1925*, Paris, Gallimard, 1998, p.123.

²³ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, op. cit., p. 319.

²⁴ Daniele del Guidice, *Le stade de Wimbledon*, op. cit.

²⁵ *Les promenades avec Robert Walser* de Carl Seeling (op. cit.) ou *Conversations avec Kafka* de Gustav Janouch (op. cit.) sont, bien que plus proches de la réalité vécue, des relations de seconde main et surtout des interprétations et des regards extérieurs. Il est peut-être plus pertinent d'analyser les nouvelles, romans, journaux des auteurs eux-mêmes où leurs figures obsessives se dévident, semblables à une infinité d'avatars mis à disposition du lecteur.

œuvres que l'amère production éthérée d'une mise en scène scripturale, la reconduction du rôle du scripteur qui prend conscience de son ombre. Beaucoup plus que cela, le silence et les refus des écrivains négatifs sont à la fois l'observation d'une certaine quantité de vide atteint par la littérature dans un environnement social donné mais aussi et surtout la soustraction à ce vide.

La littérature devient le lieu d'un soupçon essentiel : si sa dévalorisation lui est consubstantielle, comment pourrait-elle aller jusqu'au bout de sa critique et ne pas sombrer dans les compromissions et les équivoques qu'impliquent sa participation au processus culturel ? Jean Dubuffet nous indique une piste et un constat en affirmant :

[Il] y a lieu de remarquer que le vocabulaire de la culture se veut composé de termes plus précis, plus définis que ceux du langage ordinaire. Mais il reste à savoir si telle limitation du sens attribué aux mots n'a pour effet de les appauvrir, de les éteindre, de manière que le langage culturel se substituant à la langue vulgaire, remplace finalement un jeu de mots peu nombreux mais chatoyants et merveilleusement élastiques par un répertoire sans doute plus ample mais composé de vocables inertes, sans vie, pareils à des pierres.²⁶

Ne seraient-ce pas ces mots « sans vie » semblables à des pierres muettes et grises que les écrivains négatifs perçoivent dans l'écriture et dans chaque texte, pour eux sans rythme vital et sans aucun devenir autre qu'une réception passive ? Ces mots auraient alors comme vocation de transformer l'ensemble du langage et non la seule sphère culturelle. Si la littérature utilise des mots « sans vie », il n'est pas étonnant qu'elle aboutisse aux « dead letters » de *Bartleby*.

Ce présupposé interne à la littérature interdit la possibilité d'un langage pleinement critique qui pourrait la déborder et qui ne reculerait pas devant la nécessité d'un dépassement susceptible, il est vrai, de la nier. La littérature, cette « expérience de l'impossible²⁷ » mais d'un impossible toujours reculé, toujours imploré, peut-être perdu, obscurcit de ce présupposé son mouvement vers un monde dépourvu de mélancolie. Le projet de la littérature, ramifié de livre en livre, tend à

²⁶ Jean Dubuffet, *Asphyxiante culture*, Paris, Pauvert, 1968, p. 75.

²⁷ Jacques Rancière, *La parole muette*, op. cit., p. 61.

proposer une réconciliation entre la subjectivité et le monde vue à travers quelques fragments expressifs idéalisés. Cette réconciliation jamais atteinte, « toute l'histoire de la littérature, de fait, sera peut-être celle du destin de cette 'guirlande de fragments' qui opposait à l'ordre narratif et discursif ancien l'image d'une autre totalité²⁸ ». Totalité inaccessible qui a plus à voir avec la réalité du mythe, là où « le dispositif mythique joue [...] le rôle d'un cadre formel, d'un instrument de pensée²⁹ ». Mais mythe tout de même, et un mythe s'il « dit toujours comment quelque chose est né » selon Ricoeur³⁰, possède une valeur prophétique et esquisse une espérance³¹. Il est alors clair que quelque chose s'est égaré ou recomposé drastiquement dans le parcours de la littérature et son noyau initial ne paraît pas encore s'être régénéré dans son expansion. Pour cette raison, le sens initial du « rituel » de la littérature ne se décode plus selon les grands traits de sa constitution. Sommairement, cette constitution entendait donner à comprendre, faire circuler des informations, matérialiser des liens entre le Ciel et la Terre, livrer la voix à l'inconnu, se prêter à l'expansion de l'imaginaire, matérialiser une nouvelle relation au temps et développer la fonction instauratrice du mythe d'une écriture amplification de la communication vitale. Le passage progressif à une représentation d'un mythe de la littérature a vidé celui-ci de sa substance et crée une distance. De nombreux fragments perdurent mais en tant que fragments, non en tant que totalité agissante du mythe, puisqu'il a été réorganisé dans la perspective d'un message unifié en couches successives d'une représentation qui fait écran. Le mythe de la littérature semble la définir comme porteuse de changements, facilitant compréhension et communication, donnant à l'imaginaire des moyens de renouveau, et l'histoire littéraire participe pleinement de cette narration pour élaborer l'impact de ses contenus mais le résultat

²⁸ *Ibid.*, p. 61.

²⁹ Jean-Pierre Vernant, *Mythe et société en Grèce ancienne*, op. cit., p.245.

³⁰ Paul Ricoeur, « Mythe – L'interprétation philosophique », *Encyclopedia Universalis*, corpus 12, col. 1, p. 887.

³¹ « C'est de sa proximité avec les autres formes de discours que le mythe tire sa signification la plus profonde, celle de proposer selon Jean-Paul Audet [...], une appropriation totalisante de tout l'héritage d'une communauté. » *Ibid.*, p. 889.

est-il à la hauteur de ses attentes ? La mémoire et l'histoire littéraire plongent chacune leurs racines dans le substrat d'une dimension universelle de la littérature susceptible de donner des clés de compréhension à l'interprétation de l'univers alors que la littérature actuelle s'avère tout juste capable de multiplier à plaisir les impasses en elle-même et restreint ses thèmes à sonder une sorte de dévoration (l'autofiction) plutôt que l'essor d'une quête identitaire. On voit bien que l'équilibre ancien entre la littérature et l'histoire, entre le sujet et le monde, a été modifié et demande de nouvelles réinterprétations dont les bartlebys, mythes dans le mythe, posent déjà les tensions et peut-être la puissance inaugurale de la démythologisation sans réserves de la littérature comme promesse d'avenir, de la nécessité de rompre l'écran de toute représentation ou du moins de le rendre lisible pour faire l'apprentissage du changement, comme le font les bartlebys.

Entre vrai et faux, entre sincérité et duplicité, la littérature demeure porteuse d'un incurable besoin d'authenticité. Entre un faussaire et un écrivain, le talent peut être d'une force égale mais le talent ne suffit pas à arracher le masque d'un mensonge reconnu qu'on ne discute pas. Le mensonge peut être aussi l'art et le style d'une dépendance et d'une aliénation. Le mensonge peut être folie et délire à son tour. Parfois, rarement il est vrai, la littérature produit un miracle issu de ces contradictions en amenant

la vérité du fou à la conscience de la raison. [...] Karl Kraus, Kafka et Proust lui-même n'ont-ils pas chacun à sa façon, faussé consciemment l'image de la réalité pour en faire tomber le voile de fausseté et de prévention ! ³²

Contradiction permanente, la littérature comme mensonge travaille à partir de la réalité. Ainsi réalité et littérature avancent chacune d'une démarche qui se croise et se sépare, se désavoue et se confirme dans l'« asphyxiante culture ³³ » pour reprendre le titre de l'ouvrage de Jean Dubuffet ; ce mouvement permanent sur la piste culturelle se plie, dans son discours dominant, à des raisons positives à peine voilées. Porteur

³² Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, op.cit., p. 99.

³³ Jean Dubuffet, *Asphyxiante culture*, op.cit.

d'une réconciliation impossible (le conflit entre l'imagination et le réel, entre la transmission et son objet), le double mouvement de la critique et de la littérature fait obstacle aux éléments libres de la vérité qui relèveraient pourtant de ses responsabilités. Le procédé de la représentation infidèle ne frappe pas pour autant de totale caducité la critique littéraire ou la littérature, puisque l'un et l'autre champ se nourrissent de ce manque de clarté qui ne les condamne pas.

Les langages littéraires restent pourtant ouverts sur le possible de ce qui constitue leur puissance inaugurale, la réalisation d'un imaginaire fécond, si les mots gardent leur pouvoir et demeurent capables d'énoncer autre chose que des résultats vérifiables. Mais ils ne peuvent que persister à l'atteindre puisque la liberté doit demeurer affamée. C'est cette pratique du retard que constatent les écrivains négatifs et qu'ils n'acceptent plus. Ils refusent dans leur majorité l'avenir prévisible d'être auteur et encore moins de devenir critiques. Pour ceux qui se retirent d'un tel monde tout en continuant à écrire, il reste la conscience du mépris, les frontières de l'abjection où l'aptitude à l'oubli, l'élusion. L'affirmation intransigeante d'une vérité absolue de soi côtoie la mesure scrupuleuse de la morale sociale et le refus de la dissolution. Pour demeurer lui-même, pour continuer à écrire en toute conscience malgré ses échecs, Melville affirmait qu'il ne pouvait se plier aux lois du marché : « Je préfère être infâme³⁴ ».

Dans la négation, l'écriture est l'expression de cette liberté où les valeurs de la réalité ont changé de bord. La flétrissure morale qu'évoque Melville n'est pas la sienne mais celle du monde où il vient de se naufrager. Fragile et intense, l'écriture comme projet créatif ne peut-être compromission ou conciliation. Une écriture personnelle, une production textuelle devenue nécessaire comme un curieux flux vital inextinguible, intarissable, une écriture qui n'entend rien préserver, ni le monde ni le langage et les mots, une écriture qui résiste et échappe à l'emprise du monde dans sa condition continue seront le projet des bartlebys. C'est cette écriture qui rythme

³⁴ Cité par Armand Farrachi, *La part du silence*, Paris, Barrault, 1984, p. 41.

l'arrière plan des formes de l'absence des bartlebys à l'instar d'une rumeur tendue, omniprésente, d'un courant d'énergie replié sur son noyau fondateur. Ce qui prévaut alors dans cette écriture hors norme est l'ambiguïté, car elle n'est pas littérature dans son processus créatif mais quelque chose qui advient hors littérature. Les microgrammes de Robert Walser³⁵ rendent toute la mesure de cette capacité à l'intransmission, de l'effacement des repères, de la volonté d'échapper à toute emprise.

Cantonnée dans le champ littéraire, la remise en cause de la littérature ou son extension - la critique postmoderne par exemple malgré ses affirmations sociales³⁶ ne débouche jamais que sur la littérature -, n'exprime plus de nouvelles perspectives ni n'oriente de nouveaux contenus. Elle ne définit pas une pensée active d'une portée déterminante et changeante sur le monde puisque qu'elle n'exprime pratiquement qu'une pensée essentiellement ou globalement positive d'acceptation du monde. Le négatif d'une pensée de la littérature peut s'y exprimer comme tendance, mais il ne peut trouver sa satisfaction comme radicalité d'une mutation générale. Si « la culture est le lieu de la recherche de l'unité perdue³⁷ », elle ne peut s'effondrer seule tout comme la littérature ne peut se dissoudre seule dans un projet d'écriture plus accompli mais encore inconnu. Seul le levier d'une critique de la totalité permettrait d'investiguer ce qui éloigne à l'heure actuelle une émancipation dont la littérature semblait la promesse et la possible accession.

³⁵ « C'est Walser lui-même qui a inventé la plus belle parabole sur la nature secrète de son activité micrographique. En automne 1927, il écrit une petite prose qui ne nous est parvenue que sous forme d'une esquisse au crayon : il y est question d'un garçon qui, dans un coffre au grenier, se cache aux yeux de sa mère et du reste du monde 'afin de se régaler de la joie d'être caché, ce qui est une satisfaction exclusivement enfantine, que les adultes peuvent comprendre uniquement au prix d'un certain effort, c'est-à-dire difficilement'. Le 'silence et le mutisme du coffre' procurent au garçon « barbare » une félicité qui le met hors d'atteinte des 'gens cultivés, imbus de préjugés, tout pleins de pensées et penesoles'. C'est ainsi que l'auteur, dans la magie du camouflage micrographique, échappe aux exigences du monde, de *Mutter Welt*. », Peter Utz, « Avant-propos », *Robert Walser, l'écriture micrographique*, Genève, Zoe, 2004, p. 20.

³⁶ « Le postmodernisme est résolument politique » est, entre autres, la thèse soutenue par Lynda Hutcheon dans *A poetics of Modernism ; History, Theory, Fiction*, Londres & New York : Routledge, 1988.

³⁷ Guy Debord, *La société du spectacle*, op. cit., p. 121.

Nous voyons ainsi combien la redite, la répétition des formes, l'arbitraire de la critique ou même les capacités théoriques à subir des formes identiques font intimement partie du processus même de la littérature et pourquoi, l'époque et les mentalités changeants et avec elles les critères de réception, des œuvres quasi identiques à celles du passé peuvent, malgré tout, *penser* renouveler le genre, tout en restant de manière universelle, communes et immobiles. Il est tentant d'illustrer ce propos par une des nouvelles de Jorge Luis Borges. Celui-ci dans sa nouvelle « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte*³⁸ » illustre métaphoriquement comment l'interprétation est capable de proposer deux œuvres à partir d'un seul énoncé. L'œuvre se prête à cette relecture changeante et mouvante lors d'un processus de création qui a valeur de test pour la littérature et qui s'interroge sur la fonction de l'auteur. Dans cette nouvelle, la re-création, mot pour mot, de deux chapitres du *Don Quichotte* de Cervantès, provoque dans un nouvel espace temps un écho littéraire différent, semblable et dissemblable mais vain. La perte irremplaçable et définitive des conditions historiques de publication du *Quichotte* en 1605 par Miguel de Cervantès mais tout aussi bien le constat que, malgré la substance de l'histoire qui s'est déversée depuis la publication du premier *Quichotte*, les règles de l'œuvre ne seront jamais l'image intégrale de celle-ci apparaît absurde si l'on ne s'attache pas à relever le paradoxe de la matérialité de la création de Pierre Ménard devant la qualité ultime de son hommage, ou même la liberté d'expansion de l'écrivain face au travail et aux lois pesantes de la mémoire littéraire. L'imagination, quant à elle, perçoit l'exigence immortelle d'une telle idée puisque la littérature, et précisément la poésie qui lui est consubstantielle, travaillent avec la perspective de restituer la faveur de l'instant et tous les instants à la fois dans chaque instant qui réunit les détails d'une construction unitaire. Le *Quichotte* de Pierre Ménard et le *Quichotte* de Cervantès, avec pour chacun leurs propres capacités narratives, font affirmer à Borges que si « la vérité

³⁸ Jorge Luis Borges, « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* [1939] », *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 467 - 475.

historique [...] n'est pas ce qui s'est passé ; c'est ce que nous pensons qui s'est passé ». Or, si nous sommes trompés, c'est bien parce que nous nous le sommes aussi par la littérature. Aidée de sa plume caustique et ironique, l'écrivain argentin introduit alors le soupçon : la littérature nous leurre, elle est un obstacle entre notre regard sur le monde et le monde qu'elle reconstitue. Ce soupçon que Borges délivre ici est intérieur à la littérature et constitutif d'elle-même. L'auteur joue avec le mouvement de la fiction afin de repousser ou d'en explorer les limites pour les reconstituer plus loin, mais, pour les bartlebys c'est le détronement de la littérature qui est à l'ordre du jour. Avec toute la force d'inertie de leur refus et de leur silence, ils ne définissent pas de nouveaux ressorts littéraires capables de donner des nouvelles circulaires comme celle de Borges, mais une non-littérature, sa négation. La re-création est devenue chez les écrivains négatifs comme nous l'avons noté une *décréation* et le texte, une lettre qui ne saurait aboutir, qui ne peut jamais aboutir que comme objet mort (*dead letter* encore) à un quelconque lecteur. Les écrivains négatifs récusent ainsi toute valeur littéraire et l'aporie qu'illustre Borges ne fait que confirmer la structure monadologique sans véritable issue de la littérature. La littérature n'est pas la vie, la vie ne peut être littérature, la littérature renvoie à ce qui est perdu, la littérature ne peut être que l'expression réduite d'un projet écarté. On ne peut s'empêcher à ce point de mentionner dans le même ordre d'idée, le mythe de la construction de la Tour de Babel et son corollaire, la perte d'un langage commun. À partir du point d'exaspération de la fiction atteint par Borges, les jeux littéraires s'ils alertent sur les limites de la littérature, montrent également les frontières de la fabulation interne à l'expérience littéraire.

Le palimpseste du Quichotte, sitôt écrit, sitôt caduc au centre de sa nouvelle constitue en effet la part exemplaire de la vanité du projet de réécriture de Pierre Ménard. L'unité du Quichotte est alors un tourbillon contradictoire d'où n'émerge aucune vérité si ce n'est celle, futile et grandiose, du choix de Pierre Ménard. C'est alors le travail de la fiction qui se révèle être une interprétation impossible, ou

particulièrement étroite du réel et de la littérature comme mémoire, une évaluation diamétralement opposée à lui et constamment disjointe. Ce qui n'en rend que plus pathétique la tentative presque « métaphysique » de Pierre Ménard à vouloir reconstituer les aventures errantes de don Quichotte. Nomadisme éternisé dans une histoire en boucle sans arrêt reconduite, le périple littéraire de Pierre Ménard est sans fins réelles. Il statue pourtant sur une certaine finitude de l'errance en littérature qui avoue sa propre impuissance à émerger de son cercle d'élaboration. En effet, si « le voyage du héros moderne naît avec les aventures, de don Quichotte - dans lesquelles Hegel voit une image de la discordance inhérente à la modernité - de cette nostalgie d'être chez soi dans un monde où chaque chose et chaque événement auraient un sens³⁹ », Borges avoue que même cette discordance a atteint ses limites. Malgré l'ironie de Borges, le tragique démasqué de cette construction fictionnelle témoigne d'un conflit résolument moderne : l'intensité de la subjectivité confrontée à la désagrégation du sens ne peut en effet que se tourner vers la mémoire littéraire pour y chercher le rêve de sa propre renaissance. Les *Bartleby* éliminent l'expression de la crise par un geste précis et déterminé : leur refus silencieux et la construction ou l'occupation d'un espace insolite : celui d'un silence libérateur qui, du point de vue littéraire, serait censé les écraser alors qu'il les libère.

3.2 DÉVALORISATION

William Marx⁴⁰ résume la dévalorisation de la littérature à travers quelques grandes étapes : domination du sublime, transparence du langage, autonomisation de la littérature. À partir de cette autonomisation, la littérature, selon lui, lutte pour elle-même contre la vie, elle se maintient dans l'enfermement de la forme pour éviter le constat de sa faillite. Le présent de l'écriture s'appuie ainsi sur cette longue course de

³⁹ Claudio Magris, *L'anneau de Clarisse*, op. cit., p. 28.

⁴⁰ William Marx, *L'adieu à la littérature, Histoire d'une dévalorisation XVIII^e- XX^e siècle*, Paris, Minuit, 2005.

la littérature vers sa propre dépréciation. Pour comprendre ce phénomène, il faut partir du pic ultime qui donne à la littérature le contenu adéquat à sa domination sur le monde, ce seront les valeurs du sublime.

La parution du *Traité du Sublime* du pseudo-Longin⁴¹ en 1674 par Boileau marque le moment de la transition des seules règles de l'auteur vers les préoccupations de la réception. Le pseudo-Longin définit ainsi la force d'attraction du sublime :

Ce n'est pas à la persuasion que le sublime mène l'auditeur, mais au ravissement ; toujours et partout l'admiration mêlée d'étonnement l'emporte sur ce qui ne vise qu'à nous persuader et à nous plaire. L'action de la persuasion le plus souvent dépend de nous. Il n'en est pas ainsi du sublime : il confère au discours un pouvoir, une force irrésistible qui domine entièrement l'âme de l'auditeur.⁴²

Le regard du lecteur et les modalités de sa réception et non plus les intentions exclusives de l'auteur deviennent déterminants pour justifier la mystérieuse charge foudroyante de l'œuvre. L'impact de l'œuvre se conjugue alors au mystère de l'écriture pour caractériser au final son génie propre. Ce génie transporte, magnifie, métamorphose les impressions révélées par le langage. Le processus d'identification avec des personnages et le vécu des situations fictionnelles évoluent. Quelque part s'annule ironiquement le mur entre les personnages et le lecteur, ils peuvent vivre de concert par le biais d'un effacement de la distance, maintenant plus resserrée par un style qui cherche sa valeur la plus expressive en serrant au plus près la formule. Devenue partie prenante de l'univers intérieur du lecteur, l'alternance poétique entre le théorique et le vécu, entre la réalité et le littéraire s'accomplit peu à peu au profit de tournures de phrases dont la valeur expressive est étroitement liée à une technique de l'éloquence, qu'elle soit stylistiquement chargée ou non. Le pouvoir poétique du sublime provient des mots, beaucoup moins du réel. Il vide ainsi le réel de sa

⁴¹ Longin, en latin *Caius Cassius Longinus*, (213 environ, 273), on lui a attribué faussement le traité *Du sublime*. L'auteur demeuré anonyme, on parle du pseudo-Longin.

⁴² Longin, *Du sublime*, Texte établi et traduit par Henri Lebègue, Paris, *Les belles lettres*, 1952, p. 3.

concrétude au profit d'une exacerbation expressive du discours, dans le rapprochement violent mais éclairant de certains mots. Rupture, choc, paroxysme de la sensibilité, le Sublime crée de puissantes impressions émotives à partir d'un ébranlement de la pensée. On retrouve dans la grandiloquence propre au sublime⁴³ les traits de l'interprétation du réel et de sa dissociation. En mettant en place une parole imprévisible en regard de la matérialité du réel, la réalité à son tour devient autre. Elle peut devenir extraordinaire ou repoussante et parcourir toutes les strates de l'émotion et de la sensibilité en créant un nouvel ordre de réalité qui bouge et s'éloigne au gré de l'intensification de l'expression.

La définition de l'art conçu comme une « imitation de la nature » déjà posée par Aristote⁴⁴ sera reprise par Boileau dans son *Art poétique*⁴⁵ où il y affirme que « Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable⁴⁶ ». Malgré une prédominance de la raison dans la cohérence de l'œuvre et du « bien écrire », Boileau commencera à définir ce qui dans l'émerveillement et l'émotion du lecteur conduit naturellement à une théorie de la création, théorie ultérieurement définie par Edmond Burke.

Dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*⁴⁷ (*A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, 1757), Burke examine l'impression de beauté à travers l'étonnement, le saisissement, l'irritation, et démontre que confronté à la laideur ou à la beauté, le sublime engendre une impression de grandeur et un merveilleux mesurable à la soudaineté d'une proximité et de la prégnance d'une force d'évocation sensible. Cette théorie révèle la conscience d'une interdépendance entre l'image créative initiale et le

⁴³ « Le grand style, qu'on le considère comme grandiloquent ou comme « sublime », est ainsi à l'aise dans le rapide et le court, tout autant, sinon davantage, que dans l'abondant et le verbeux », Clément Rosset, *Le réel, Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, 1977, p. 88.

⁴⁴ Dans *La poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 1997.

⁴⁵ Boileau, *Satires, Épitres, Art poétique*, Paris, Gallimard, 1985.

⁴⁶ « Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable./Une merveille absurde est pour moi sans appas :/L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas./Ce qu'on ne doit point voir qu'un récit nous l'expose:/Les yeux en le voyant saisisront mieux la chose;/Mais il est des objets que l'art judicieux/Doit offrir à l'oreille et reculer des yeux. », Boileau, *L'Art poétique*, chant III. V.48, *ibid.*, p. 241.

⁴⁷ Paris, Vrin, 1990.

lecteur. Mais elle entretient surtout un soupçon permanent sur la nature de la réalité et pose en absolu l'intégrité de la littérature et sa supériorité sur un réel cette fois désavoué.

Cette dissociation entre la littérature et le réel au bénéfice de la première, induit le sentiment d'une transparence du langage, autrement dit, il crée « la croyance que le langage pourrait faire accéder directement au réel⁴⁸ ». La disparition de toute transition entre les deux a pour corollaire immédiat l'obscurcissement de la réalité et une approche sensible des vérités de la Révélation, au sens métaphysique. Nous retrouvons cette dimension métaphysique dans le sentiment de puissance des bartleby.

Le manque de distinction du sublime, entre les espaces du réel et de la littérature, l'interprétation inspirée de la littérature d'une part et les contingences terrestres de l'autre, vont de pair avec la pratique et la glorification de la spontanéité : plus d'intermédiaire, plus de médiations, mais une seule vérité érigée plus ou moins lestement comme La Vérité. La littérature se saisit ainsi de la faculté de s'élever contre les maux de la terre, de corriger les injustices. L'apogée de cette littérature en voie de déification sera peut-être connue au XVII^e siècle avec Voltaire (notamment avec l'écho européen de son « Cri du sang innocent », [1755] plus connu comme l'affaire Calas, ou bien son « Poème sur le désastre de Lisbonne ou Examen de cet axiome : « Tout est bien », [1756] ou sa « Relation de la mort du chevalier de La Barre », [1766] entre autres). Tendances immédiatement visibles, la littérature se voit « dotée de pouvoirs qui la haussent au dessus des contingences terrestres et la rangent dans l'ordre du surnaturel⁴⁹ ».

Il reviendra à Hegel de théoriser cette tendance du sublime en tentant de lier dans la philosophie, l'Entendement et la Raison, l'idée spéculative et la spécificité du

⁴⁸ William Marx, *L'adieu à la littérature, Histoire d'une dévalorisation XVIII^e-XX^e siècle*, op. cit., p. 42.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 42.

contenu, toujours au profit de l'intuition et par extension au profit de l'esprit donné gagnant sur la réalité.

Si donc [affirmera Hegel dans sa *Préface à la Phénoménologie de l'esprit*] le vrai existe dans ou plutôt comme ce qu'on nomme tantôt intuition, savoir immédiat de l'Absolu, Religion, l'Être – non l'être dans le centre de l'amour divin, mais l'être même de ce centre, - alors de ce point de vue, c'est plutôt le contraire de la forme conceptuelle qui est requis pour la présentation de la philosophie. L'Absolu ne doit pas être conçu mais senti, intuitionné. Ce n'est pas son concept, mais son sentiment et son intuition qui doivent avoir la parole, et être exprimés.⁵⁰

Après Novalis, Fichte, Schelling qui avaient entretenus «l'idée d'une relation privilégiée entre l'art et la religion⁵¹», cette interprétation ne pouvait qu'être reprise par la littérature allemande et elle envahit en effet le romantisme allemand. La littérature devient un absolu en soi. Plus tard, cette conception de la littérature comme processus de sacralisation aura un impact déterminant sur nombre d'auteurs de la Mitteleuropa ou directement influencés par cette sphère d'influence culturelle tels Robert Musil, Elias Canetti, Italo Svevo, Kafka, Robert Walser, etc. Quels que soient leur approche littéraire et leur vécu, ce modèle leur a été *arraché* et cette perte est au centre de chacune de leurs œuvres. Ces auteurs modèleront par ailleurs, en grande partie, les thèmes majeurs de la littérature moderne à partir de ce constat. L'apparition des écrivains négatifs contemporains européens passe par le déploiement de ces objets où le sujet cherche une place dans le monde sans la trouver, et cherche une justification au monde sans jamais l'expliquer, ou bien ne cherche plus à justifier quoi que ce soit mais se contente d'une promenade pour tenter de retrouver une relation naturelle et simple au monde, un chemin de vérité dans un monde qui en possède peu.

Ainsi on peut voir combien la littérature s'impose d'abord grâce au sublime et comment elle s'est appropriée la place de la religion dans les moments de crise

⁵⁰ Hegel, *Préface à la Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Aubier, 1966, p.25

⁵¹ *Op. cit.*, p. 52.

profonde de la religion et de la croyance qui ont suivis, en France, la Révolution française. Le sublime fait passer le principe de liberté, c'est lui qui aiguise la parole et la formule. Le sublime est autant l'exercice d'une parole libre face à la servilité. Longin cite à ce propos un philosophe qu'il ne nomme point :

En effet, ajoutait-il, il n'y a peut-être rien qui élève davantage l'âme des grands hommes que la liberté... Mais nous, continuait-il, qui avons appris dès nos premières années à souffrir le joug d'une domination légitime⁵², qui avons été comme enveloppés par les coutumes et les façons de faire de la monarchie, [...] qui n'avons jamais goûté de cette vive et féconde source de l'éloquence, je veux dire de la liberté : ce qui arrive ordinairement de nous, c'est que nous nous rendons de grands et magnifiques flatteurs. C'est pourquoi il estimait, disait-il, qu'un homme même né dans la servitude était capable des autres sciences : mais que nul esclave ne pouvait jamais être orateur. Car un esprit, continuait-t-il, abattu et comme dompté par l'accoutumance au joug, n'oserait plus s'enhardir en rien ; tout ce qu'il avait de vigueur s'évapore de soi-même. Et il demeure toujours comme en prison.⁵³

Ainsi s'il n'est pas impensable d'identifier dans le sublime, le « caractère de celui qui s'exprime⁵⁴ », l'impact des textes anciens, de l'émulation, tisse en profondeur un style littéraire profondément autoréférentiel. Cette dimension place la littérature sous sa propre coupole, sous son seul régime. La nouvelle littérature qui élève l'âme par amour de la liberté s'appuie sur les textes anciens, sur leurs fragments réutilisables, sur le mystère de leur éloquence. Avec cette recherche de l'absolu, le lien entre sublime et liberté apparaît alors plus évident.

Mais alors que le sublime ne s'abaisse plus tout à fait jusqu'au sol de la réalité, la littérature portée par sa propre éloquence, par ses propres vertus refuse l'asservissement au réel et tente de s'en émanciper par la reconnaissance et la

⁵² La traduction de Henri Lebègue indique « servitude légale » au lieu de « domination légitime », ce qui nuance considérablement le propos. Traduction de Henri Lebègue, *Du Sublime*, op. cit., p.61.

⁵³ Nous avons utilisé ici une des plus récentes traductions, celle de Jackie Pigeaud in Longin, *Du sublime*, Paris, Rivages, 1991, p. 62.

⁵⁴ Boris Donné, « Debord et le sublime ou le retour de Guy l'éclair », *Figures de la négation*, Yan Ciret [dir.], Saint Etienne, Paris-Musées, 2004, p. 17.

pratique du conflit engendré, conflit qui ne saurait être lui-même que sublime⁵⁵. La littérature donne naissance à sa propre émulation par et pour elle-même. La littérature s'autonomise : elle va se réclamer de son propre pouvoir, puis peu à peu le décrier pour enfin en avoir la hantise, jusqu'à vouloir constamment l'effacer.

Curieusement ce processus vers sa propre néantisation débute avec l'idée de l'apothéose et de la grandeur de la littérature. Il commence avec l'impact décisif sur la société des œuvres et des prises de position sociales des écrivains engagés au XIX^e siècle. En France, les écrivains vont jouer un rôle social de plus en plus déterminant. Benjamin Constant, Chateaubriand, Paul Louis Courier, Tocqueville, et même des feuilletonistes comme Eugène Sue et Eugène Le Roy ou, du côté des romancières, Flora Tristan et George Sand s'engagent politiquement et socialement. Ce mouvement culmine dans une sorte d'apothéose avec Émile Zola et Victor Hugo. La littérature montre son pouvoir, elle désigne, réclame, lutte. C'est une force, sa mémoire est vivante, constituée de mille fragments, d'une continuité têtue qui remonte aux textes grecs, à la Bible. La littérature s'impose, l'institution littéraire a une haute opinion d'elle-même et ne se tait pas, son orgueil dans tous les cas est immense et les causes ne manquent pas.

La littérature joue alors un rôle central dans la transformation des mœurs ; elle a particulièrement aidé à la progression de pans entiers de la société vers plus de liberté et de démocratie. Dénonciation des injustices, remise en cause de l'arbitraire, exigence d'une plus grande égalité, la littérature, si elle n'était pas que cela, montrait du doigt la misère et ses causes. Nous n'allons pas rappeler les termes de l'engagement de tant d'écrivains dont l'arme était alors leur plume, ce n'est pas notre objectif, toutefois, une place à part peut-être faite à Victor Hugo dont l'engagement est constant depuis sa dénonciation virulente du coup d'état de Louis Napoléon

⁵⁵ Kant lorsqu'il établit les canons philosophiques du sublime et du beau, affirme que dans le sentiment du sublime, « l'esprit est toujours alternativement attiré et repoussé par l'objet », Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, *Œuvres philosophiques*, Gallimard, Tome II, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris 1985, p. 1010.

Bonaparte qui lui vaudra un exil de vingt ans jusqu'à sa lutte pour l'amnistie des communards, qui, bien que n'étant pas une attitude isolée, demeurera la préoccupation d'une vie entière. Il est remarquable de constater que l'engagement des écrivains envahit alors tout l'échiquier politique ; l'écriture est une arme redoutée et redoutable⁵⁶ qu'on peine à retrouver dans l'époque contemporaine.

Ce qu'on appelle de nos jours le postmodernisme a tiré le rideau sur les systèmes d'espérances collectives, l'héritage des Lumières, les utopies messianiques, les promesses de Cité radieuse, les lignes de fuite nécessaires, le sens de l'Histoire.⁵⁷

L'autonomisation de la littérature s'accroît avec l'apparition du Romantisme et du mouvement de l'art pour l'art. Dans le journal *L'Artiste* du 14 décembre 1856, Théophile Gautier définit le culte de la beauté formelle en ces termes :

Nous croyons à l'autonomie de l'art ; l'art pour nous n'est pas le moyen mais le but ; tout artiste qui se propose autre chose que le beau n'est pas un artiste à nos yeux ; nous n'avons jamais pu comprendre la séparation de l'idée et de la forme... Une belle forme est une belle idée, car que serait-ce qu'une forme qui n'exprimerait rien ?⁵⁸

Dans la société de 1830, la littérature romantique possède un caractère discordant qui exacerbe l'antagonisme entre le bourgeois et l'artiste. Bien que les prises de position esthétiques du jeune Hugo, de Théophile Gautier dans sa préface à *Mademoiselle de Maupin* (1835) se situent dans un contexte de rétablissement de la censure en France,

⁵⁶ Pour Michael Winock, au XIX^e siècle, « les écrivains, les hommes de lettres, les publicistes, ont fait entendre leurs voix comme jamais. Non dans l'unanimité. Eux aussi ont été en proie aux divisions idéologiques et sociologiques. Mais les plus grands noms se sont faits les champions de la liberté, de Chateaubriand à Victor Hugo. Sans doute d'autres talents ont-ils exprimé la nostalgie de l'ancienne société, voire de l'Ancien Régime : de Joseph de Maistre à Jules Barbey D'Aurevilly, la Contre-révolution n'a jamais manqué d'inspiration. D'autres ont méprisé leur siècle, trop occupé à leur gré de commerce et d'industrie, trivial, démocratique, matérialiste : de Flaubert à Huysmans, ils ont peint en noir leurs contemporains et entonné l'air de la décadence. Mais eux-mêmes sont parfois sortis de leur réserve méprisante, tel Flaubert en 1870 ou en 1877, au moment du 16 Mai. » Michel Winock, *Les voix de la liberté, les écrivains engagés au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2001, p. 598. [1870 : début de la Commune de Paris ; 1877 : tentative du coup de force de Mac Mahon].

⁵⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁸ Cité par Albert Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Slatkine, Genève, 1979, p. 137.

c'est une théorie de l'art pour l'art qu'ils expriment. Cette théorie qui se définit comme non assujettie à la morale ou à l'utilité entend échapper à toute emprise sociale et particulièrement à celle liée au progrès. L'influence de l'art pour l'art conduisit à installer durablement l'esprit bohème et la figure de la Bohème qui caractérisa si longtemps les artistes, écrivains, poètes et peintres. À l'origine de la posture marginale de l'artiste, jeune et sans le sou, la Bohème attribue aux artistes et écrivains des tendances parasites et des passions inutiles. Une réelle césure commence à apparaître entre les aspirations d'une frange artistique qui se reconnaît dans les valeurs véhiculées par la littérature, la poésie, le théâtre, les peintres de son temps et les résistances de l'État et de la classe bourgeoise qui détient le pouvoir.

L'orgueil et l'esprit aristocratique identifiables chez les écrivains les plus en vue (Flaubert, Baudelaire, Renan, Barbey d'Aurevilly) mais également portés de façon plus diffuse par toute l'esthétique de l'art pour l'art de la deuxième moitié du XIX^e siècle, va accentuer le fossé⁵⁹. Le mépris du bourgeois, le refus de l'utilitarisme jugé menaçant pour l'art, la pratique du sarcasme, le dédain et l'indignation contre la classe bourgeoise étaient formulés à partir d'un piédestal sur lequel se plaçaient les artistes et particulièrement les écrivains. Position de supériorité sur le reste du monde, tendance confortable à l'aide de laquelle il leur était tentant de se considérer comme des créatures supérieures. À l'abri dans leur forteresse spirituelle, se pensant isolés des atteintes triviales d'un monde dont ils méprisaient et dénonçaient les tares, les écrivains pratiquaient une littérature dédiée à devenir essentiellement sa propre référence critique. De cette autonomisation du champ littéraire, autonomisation impossible, illusoire forteresse, l'histoire retiendra la position élitiste des auteurs et ce sentiment de supériorité extérieur qui entraîne l'apparition d'une barrière d'ironie, de railleries, de savoir et d'une maîtrise redoutable de la langue comme distances insurmontables. D'un autre côté, si ce courant a produit des chefs d'œuvres qui

⁵⁹ « Le caractère le plus saillant du pur artiste est l'esprit aristocratique, l'estime qu'il a de lui-même et sa croyance en sa propre supériorité », Albert Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, op. cit., p.149.

défient le temps comme *Madame Bovary*, de l'amalgame entre la haine du bourgeois et le mépris social, de la dénonciation de l'hypocrisie de la vie bourgeoise, l'histoire retiendra entre la clairvoyance et la raillerie, la position hautaine et l'ironie mordante des artistes de l'art pour l'art. La disposition ironique naturelle du pur artiste va être relayée par la critique. Outil de médiation entre le créateur isolé dans sa tour d'ivoire et son public, la critique immensément méprisée va se faire la chambre d'écho de leur posture et beaucoup d'auteurs tentés un jour par les théories de l'art pour l'art ne connaîtront que peu de reconnaissance de leur vivant tels Baudelaire et Leconte de Lisle. Il est vrai qu'il le leur rendait bien :

La critique, dit Leconte de Lisle, à peu d'exceptions près, se recrute communément parmi les intelligences desséchées, tombées avant l'heure de toutes les branches de l'art et de la littérature. Pleine de regrets stériles, de désirs impuissants et de rancunes inexorables, elle traduit au public indifférent et paresseux ce qu'elle ne comprend pas... et n'ouvre le sanctuaire de sa bienveillance qu'à la cohue banale des pseudo-poètes.⁶⁰

Témoignage de la fracture qui va grandissante entre l'idéologie dominante de la société et les écrivains, les procès « littéraires » de cette époque aggravent, même s'ils les font connaître du public, la sensation singulière des écrivains de constituer une caste à part, qui lutte entre autres contre l'abaissement intellectuel visible dans les journaux et la presse. Les retentissants procès intentés à Flaubert (1857) pour son roman *Madame Bovary* pour lequel il sera acquitté et à Baudelaire la même année pour son recueil de poèmes *Les fleurs du Mal* pour lequel il sera condamné pour outrage à la morale religieuse et aux bonnes mœurs, ne sont que les plus connus des procès intentés aux écrivains et les preuves de la mise au pas de la littérature. Les frères Goncourt (1852), Montépin (1856), Eugène Sue (1857) sont eux aussi assignés en justice⁶¹.

⁶⁰ Leconte de Lisle, « Avant-propos » *Études sur les poètes contemporains* (Nain jaune, 1864), cité par Albert Cassagne, *op. cit.*, p. 162.

⁶¹ Michael Winock, chapitre « Flaubert et Baudelaire en procès », *Les voix de la liberté, les écrivains engagés au XIX^e siècle*, *op. cit.*, sur ce sujet le chapitre 25, p. 374 à 386, restitue la portée sociale et historique de ces deux procès.

Il s'agit d'un mouvement de fond où la littérature est tiraillée entre la formule hugolienne d'engagement, de participation sociale et un repli référentiel sur ses seules valeurs propres. La posture d'artiste égocentrique et marginalisée alimente tour à tour et parfois contradictoirement les deux tendances. Par exemple, Théophile Gauthier, de pourfendeur acharné de la critique, fut, pour survivre, obligé de se faire critique à son tour, tout en le regrettant amèrement⁶².

Toutefois, ces procès montrent un écart grandissant entre le monde de la littérature et le reste de la société dont William Marx rend responsables essentiellement les écrivains. Pour Marx en effet, ces procès furent « des appels au secours de la société en direction de la littérature » et non « une tentative autoritaire de subordination de la littérature⁶³ ». Dans cette perspective,

L'autonomisation de la littérature dont ils se faisaient les hérauts, fut vécue par la société elle-même, comme un traumatisme intolérable. Leur attitude fut jugée irresponsable et condamnée comme telle.⁶⁴

Cette approche expédie un peu vite le contexte politique et social de l'époque. « L'appel au secours » s'apparente plutôt à la censure directe d'un État autoritaire qui entendait encadrer la mission de la littérature et non témoigner « sans conteste des missions dont les représentants de l'autorité continuaient d'investir la littérature⁶⁵ ». Il s'agit d'une très jolie inversion de la réalité mais qui ne tient pas face au projet de la littérature qui est, rappelons-le, de développer les dimensions du réel, non de s'y conformer. William Marx observe, selon nous, sous un angle littéraire abusivement grossi une évolution historique spécifique de la littérature française. Il omet un certain nombre de paramètres d'un état social et idéologique donné qui tient à la modernisation des moyens de production d'une culture qui se massifie (imprimeries, journaux, diffusion) et à l'emprise d'un état centralisateur, défenseur et incarnation

⁶² Albert Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, op. cit., p. 164.

⁶³ William Marx, *L'adieu à la littérature*, op. cit., p. 70.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁶⁵ *Ibid.*

des valeurs morales de la classe bourgeoise au pouvoir. La répression qui touchait alors les écrivains sous Napoléon III correspondait très précisément à l'alliance étouffante du « sabre et du goupillon » qu'un autre Marx avait dénoncé⁶⁶. Le siège de Paris et la brutalité de la répression de la Commune de Paris vont en effet sonner le glas de l'art pour l'art par l'exil et la censure.

L'histoire de l'autonomisation de la littérature prend fin abruptement par ce rappel social d'une réalité soudain nettement plus prégnante et envahissante, réalité que les écrivains vont selon leur tempérament appréhender plus ou moins clairement dans la difficulté de l'instant. Flaubert s'opposera à la Commune, Hugo sera partagé et prudent, Louise Michel combattrait pour elle et en paiera le prix.

Pierre Bourdieu affirme que la tentation d'une autonomisation de la littérature s'est faite à cause de la société⁶⁷, William Marx qu'elle s'est faite contre la société⁶⁸. Nous pensons que l'autonomisation de la littérature s'est faite à la fois contre la société et aussi à cause d'elle comme l'illustrent les thèmes de plusieurs des grands romans de ce siècle, tous critiques de la bourgeoisie (*Madame Bovary*, *Les Rougon-Macquart*, *Les Misérables*) et les tensions propres à un état social et historique donné. Les écrivains n'étaient ni extérieurs ni étrangers à leur société mais ils se présentaient comme une avant-garde plus ou moins consciente d'elle-même. Ce processus d'avant-garde exprimait leur propre stupeur admirative devant la découverte d'un pouvoir capable de rassembler : la fiction, le roman moderne, la façon de procéder en littérature. Sans oublier son impact considérable sur la société du à de nouveaux moyens d'édition, de distribution et d'impression tout comme le développement rapide de la presse, du feuilleton et du colportage.

Nous constatons que pour simplement comprendre l'histoire de la littérature, ses hauts et ses bas et son processus d'équilibre instable au dessus de sa propre

⁶⁶ Karl Marx, *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte*, Paris, Mille et une nuits, 1997.

⁶⁷ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, Genèse et structure du genre littéraire*, Paris, Seuil, 1998, cité par William Marx, *L'adieu à la littérature*, op. cit., p.72.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 72.

disqualification, celle-ci ne peut se contenter d'anecdotes ou de créations de champs autonomes qui se recourent plus ou moins mécaniquement. La remise en cause de Pierre Bourdieu par William Marx semble une opposition factuelle entre deux sciences qui se tournent abusivement le dos : la critique littéraire et la sociologie, mais qui ignorent le mensonge de la littérature et les tentatives, de retrouver, au-delà du signe, l'immédiateté de la vie. Ce lieu difficile à définir de contradictions pleines, signale les formes de l'absence des écrivains négatifs. C'est dans ce trou noir ou paradoxalement, le silence, le refus, la fin et l'absence étendent leurs accès d'émotions, que se brise et se ressourcement la littérature.

Affirmer avec William Marx que la survalorisation de la littérature devait nécessairement entraîner son incompatibilité⁶⁹ n'est satisfaisant que du seul point de vue de l'histoire littéraire lorsqu'elle traite seulement « des manières de faire⁷⁰ », oubliant que l'expérience du langage est dans son essence une expérience négative. Le rigorisme esthétique de l'art pour l'art a donc officialisé la coupure entre l'art et le réel. D'une certaine façon, il a rendu, non pas l'art lui-même, mais ses prétentions, insupportables aux yeux d'une société entière et des diverses idéologies en présence. L'art, et la littérature avec lui, sont apparus comme « une création totalement close en soi, soustraite à la vie⁷¹ », alors que, malgré cette ambition d'autonomisation totale, l'œuvre n'a jamais quitté tout à fait le sol terrestre à cause de son public, des enchevêtrements du commerce, etc. La courte apothéose de la littérature, suivie de l'exercice infatigable de son pouvoir succombe aux étouffantes pressions du réel. Mais il est, en quelque sort, trop tard. Ce qui était constitutif de la littérature, l'interprétation plus ou moins distante de la réalité, s'est figée et le sens général de la littérature est contaminé par cette impossibilité à nouer ces deux points noirs situés sur une même ligne. L'espace vide, détaché et stratifié, vibre pourtant ;

⁶⁹ « C'est tout un art qui fut réduit à rien. », *ibid.*, p. 76.

⁷⁰ Jacques Rancière, *La parole muette*, op. cit., p. 8.

⁷¹ Georg Simmel, « L'art pour l'art », *La tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Rivages, 1988, p. 252.

l'intervalle y est parfois réduit, parfois infime, mais jamais la littérature ne parviendra à se réaliser comme vie, alors que son projet la porte pourtant en faveur de cette unique direction.

À partir de l'art pour l'art, les conceptions esthétiques aligneront jusqu'à l'époque contemporaine, une série d'autojustifications, des raisons de continuer, des façons de résoudre les paradoxes liés à l'écriture et à l'expansion de la littérature. Mais la stratégie de la littérature semble bloquée, quelque chose a échoué et l'autonomie désirée, sous-jacente, ne se renouvellera plus avec les accents de la liberté mais avec d'autres accents moins féconds.

La nouvelle conception des rapports entre la vie et ses éléments ou contenus nous apprendra où le rationalisme a échoué : il a échoué à préserver l'entière propriété et l'entière clôture de la vision strictement esthétique, la libération de l'art vis-à-vis de tout ce qui falsifie son essence artistique, et par là échoué à comprendre cet art, en même temps, comme une vague dans le flot de la vie, développant sa totalité historique aussi bien que religieuse, psychique, aussi bien que métaphysique.⁷²

L'art n'est plus cette vague dans le flot de la vie mais une partie de la vague, et la vague elle-même est devenue une image fractale où des millions de vagues miniatures se condamnent à une tension continuelle et contre-nature pour demeurer ensemble. L'art est devenu une union imposante, prête à exploser, à la recherche d'une issue impossible à trouver, un état provisoire fait pour durer, peut-être pour rien.

Le sublime a régné, accélérant le mouvement de la littérature vers l'art pour l'art. La séparation entre la vie même et la littérature s'est accrue. Le droit de représenter la vie s'est peut-être même dissous et la négation tranquille de Monsieur Teste, négation de la littérature, de l'humain, des sentiments, peut avancer avec netteté. « Qui donc en effet est Monsieur Teste, sinon l'individu qui, sur le point de franchir le seuil de la disparition historique, ombre déjà, répond une dernière fois à

⁷² *Ibid.*, p. 254.

l'appel de son nom, avant de plonger là où personne ne l'attend plus⁷³ [...] », à l'extrême « limite ou des choses ou de la vue » pour reprendre l'expression de Paul Valéry⁷⁴.

3.3 LITTÉRATURE ET ÉMANCIPATION

À de rares exceptions près - Adorno, Dubuffet - la littérature a toujours été considérée et s'est considérée avec la formule appliquée à l'empire de Charles Quint : « un soleil qui ne se couche jamais⁷⁵ ». Son mouvement progressif vers elle-même s'incarne de plus en plus nettement dans le privilège majeur conféré aux transcendances esthétiques (la domination de la forme) au détriment d'une transcendance éthique. Les écrivains sont sans doute en partie responsables de cette mutation, et l'acharnement de William Marx ou de Jean Paulhan⁷⁶ à rendre coupables de la dévalorisation de la littérature les auteurs et la critique littéraire soupçonnée d'acharnement « terroriste » contre cette même littérature, ne doit pas faire oublier que celle-ci participe d'une culture qui suit sa logique propre de continuité, survie et développement programmés. Parmi les multiples raisons de cet éloignement entre les aspirations créatives des écrivains et leurs matérialisations scripturales, coexistent la fonctionnalisation du langage et sa réduction à un langage de mots vidés de sens ou qui tirent le sens vers le « neutre ». Ces mots et les images qu'ils colportent sont susceptibles d'annuler tout véritable sens critique. Malgré cela, des intentions scripturales basées sur l'innovation et la recherche de sens se constituent toujours dans l'acte d'écrire. Mais renouvellent-elles cette relation perdue entre l'écriture et la réalité dans une culture contemporaine ou tout échappe ? La

⁷³ Walter Benjamin, « Paul Valéry, pour son soixantième anniversaire », *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 328.

⁷⁴ Paul Valéry, « Log-Book de Monsieur Teste », *Œuvres tome II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 39.

⁷⁵ Ou détourné par Guy Debord : « le soleil qui ne se couche jamais sur l'empire de la passivité moderne. », *La société du spectacle*, *op. cit.*, thèse 13, p. 21.

⁷⁶ Jean Paulhan, *Les fleurs de Tarbes ou la terreur dans les Lettres*, Paris, Gallimard, 1973 [1941].

littérature continue à se fonder sur elle-même et non sur l'état du monde. Son paraître est une poursuite circulaire autour de son propre centre, traque qui ne comble plus le vide qu'il était censé atteindre et combler à son tour. Un vide synonyme d'absence ou même pire d'annulation, fuit ce qui dans le texte correspond à l'acte créatif scriptural. Mots annulés, mots annulant, point de vue perdu, distance amplifiée, parole neutralisée conduisent droit à la positivité mystifiante d'objets commerciaux parce qu'objets avant d'être textes, phrases, mots, récits. Installée dans les magasins de la culture, l'œuvre créative littéraire « perd son statut parce que, au sens strict, elle n'est pas résultat, elle n'est pas projection, elle n'est pas attribuable à un « je ⁷⁷ ».

La dévalorisation de la littérature puis l'accueil en son sein du refus tempéré des écrivains négatifs appartiennent à ces critères de représentation et à une nécessité de résultats édifiants. Sa récusation est ainsi engrangée comme une cohésion et une fidélité au projet de l'écriture. La littérature parle alors le langage de l'exil quand il n'est question que de formuler *négativement* la positivité d'une culture dans laquelle la littérature est traitée comme un produit accessoire.

L'histoire de la littérature peut être à même de caractériser les outils du refus des écrivains négatifs ; elle définit un mouvement esthétique et moral composé de pics et de méplats. La nature de ce mouvement, en étroite connexion avec un contexte plus large, social, culturel, est celui d'une émancipation qui se cherche aussi bien socialement que métaphysiquement, et dont il a fallu régulièrement déterminer si elle avait échoué ou réussi. Nous ne discuterons pas de ses mérites propres à chaque époque donnée⁷⁸, mais il semble que celle-ci, du point de vue des écrivains négatifs, soit maintenant inadéquate par son essence même pour s'accomplir dorénavant en tant qu'émancipation. Peut-être justement parce qu'elle le fut à plusieurs moments de l'histoire culturelle et individuelle et que ces souvenirs encore vifs et ardents

⁷⁷ Roberto Calasso, « À partir d'un point vide », préface à Roberto Bazlen, *Le capitaine au long cours*, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁸ Citons comme tentatives d'émancipation la philosophie des Lumières et son corollaire immédiat : la Révolution Française.

d'espoirs sont chevillés à sa continuité. Mais la proximité de cette émancipation peut aussi expliquer les raisons de l'isolement des écrivains négatifs devant les espoirs déçus dans ce monde littéraire tiré en avant par l'adieu à lui-même. Le rêve de l'émancipation est intrinsèque à toute création et son illumination, si proche de la révélation produite par certaines œuvres littéraires, balise obstinément un parcours, toujours sillonné, mais au but rarement atteint parce que culture, sujet et histoire suivent des chemins différents qui se recoupent parfois, se mêlent, se dénouent, s'écartent. Georg Simmel a bien montré cette contradiction inhérente à la culture :

[...] les contenus culturels suivent finalement une logique indépendante de leur finalité culturelle et s'écartent toujours davantage, sans que le chemin du sujet s'allège pour autant de tous ces contenus devenus quantitativement inadéquats. Bien plus, par l'autonomisation et l'objectivation des contenus du psychisme, on voit naître cette situation tragique : dès le premier instant de son existence, à vrai dire, la culture renferme en soi cette forme même de ses propres contenus dont la destination, comme par une inéluctable nécessité immanente, est de distraire, d'accabler, de rendre incertain et conflictuel ce qui constitue son essence intime, l'âme en route de soi-même, inaccomplie, vers soi-même, accomplie⁷⁹.

Cette dichotomie entre les aspirations créatives et le cheminement de la culture n'est pas nouvelle. Toutefois, elle paraît s'être amplifiée malgré le filet de l'identification dont une collectivité façonne la pensée sociale grâce, entre autres, à la culture et elle s'est accrue justement à cause de ce filet d'identification qui ramène au plus grand dénominateur commun, au quantitatif, l'existence et l'impact de cette structure identificatoire.

Cependant, l'intégration à un système aliénant dont le but ultime paraît être un certain nivellement social comporte nécessairement des phases de refus, des hésitations, des fuites. Les écrivains négatifs en sont l'expression la plus radicale dans le champ de la littérature. Restent alors, plutôt que la place en plein vent, le recours aux caches, aux espaces oubliés, refuges préservés parce qu'oubliés mais non

⁷⁹ Georg Simmel, *La tragédie de la culture et autres essais*, op. cit., p. 216.

dégradés que les écrivains négatifs peuvent meubler de leurs pensées, de leur créativité effective, de leur libre arbitre. Il convient de relever ici que les écrivains négatifs, en soulignant par les formes de leur refus les limites de la littérature, du langage et de la culture, réinstallent au cœur de la problématique contemporaine l'affranchissement et la recherche de sens, les deux étant liés, tout en résistant à l'universalisation en cours. La grande entreprise négative prise collectivement - et clandestine - des bartlebys pourrait même être l'expression d'une négativité diffuse de toutes les sphères culturelles et sociales. Un phénomène qui reflèterait ainsi l'ensemble des symptômes du trouble fondamental des créateurs partout où la culture aspire à multiplier des angles d'approches sophistiqués et critiques autour, par exemple, de la culpabilité⁸⁰, de la dépression subjective, de la dépossession de l'individu. Car si la contemporanéité exprime un universel banalisé où même « la pensée utopique devient une réification de l'avenir⁸¹ », il ne reste en effet aux écrivains négatifs pour résoudre le nihilisme de ce temps, qu'à destituer la parole et à disparaître dans les replis salutaires d'un temps ténébreux qui n'a plus les capacités de dire, parce que devenu sans visage, sans dignité linguistique et dépourvu d'instantanés vrais. Déconnexion du monde, mais déconnexion innovante en ce sens qu'elle montre comment le réel peut être falsifié ou peut disparaître aidé de la littérature et comment le langage est devenu partie du naufrage généralisé.

La crise du langage et la crise de la littérature s'avèrent donc liées : le scepticisme et le désenchantement face au langage sont dépendants des formes littéraires élues pour exprimer le pouvoir communicatif des mots. Une littérature éternisée dans sa propre crise⁸² a essaimé dans la culture, déterminé des compréhensions, habillé l'imaginaire, puisé dans l'expérience intime sa grande richesse productive. Il s'agit pourtant d'une crise qui se prolonge depuis plus d'un

⁸⁰ Johann-Gottlieb Fichte dans *Le caractère de l'époque actuelle*, Paris, Vrin, 1990 (1804-1805), considère la culpabilité comme le trait culturel occidental dominant.

⁸¹ Joseph Gabel, *La fausse conscience*, Paris, Minuit, 1962, p.25.

⁸² Et à l'intérieur de la littérature, peut-être plus que toute autre forme (poésie, théâtre), le roman.

siècle et qui, si elle touche particulièrement le roman n'épargne ni la poésie ni le théâtre. Borges, maître ès littérature, soutenait que :

le roman est à bout de course. Je pense que les expériences si audacieuses et si intéressantes que l'on a tentées avec le roman – l'idée de faire bousculer la continuité temporelle, l'idée de faire raconter l'histoire par des personnages différents, etc. – nous rapprochent du moment où le roman n'aura plus sa place.⁸³

En ce début du XXI^e siècle la crise du langage paraît atteindre son paroxysme dans la littérature, paroxysme exprimé par l'hyper-conscience morbide « d'une littérature de l'adieu »⁸⁴, d'une volonté d'anéantissement dans l'impasse particulièrement synthétisée par Beckett. Nous avons vu que cette crise avait déjà été pronostiquée en 1902 par Hugo Von Hofmannsthal dans sa « Lettre de Lord Chandos »⁸⁵. Ce constat lié à la nature du langage lui fit écrire ce diagnostic fictionnel quasi définitif sur l'impossibilité d'exprimer la diversité et la richesse du monde à l'aide de mots. L'amertume de son constat aurait pu, d'ailleurs, être nettement plus ambitieuse si on le rattache à sa biographie. En effet, déjà en décembre 1895, donc quelques années avant, Hofmannsthal, dans un article intitulé « Monographie », affirmait que :

Les gens sont en effet las d'entendre parler. Ils ont un profond dégoût des mots. Car les mots se sont interposés devant les choses. L'ouïe-dire a absorbé l'univers.

Les mensonges infiniment complexes de l'époque, les mensonges rancis de la tradition, les mensonges des administrations, tout cela est posé sur notre pauvre vie comme des myriades de mouches mortellement pernicieuses. Nous sommes en possession d'un affreux procédé pour étouffer entièrement la pensée sous les concepts. Il n'y a quasiment plus personne en état de se rendre compte de ce qu'il comprend et ne comprend pas, de dire ce qu'il éprouve n'éprouve pas. [...] l'enchaînement fantomatique des mots triomphe de la force oratoire native des hommes. Ils parlent alors constamment comme des « rôles », dans des sentiments illusoire, des opinions, des convictions qui font

⁸³ Jorge Luis Borges, *L'art de la poésie*, collection Arcades, Paris Gallimard, 2002, p. 54.

⁸⁴ William Marx, *La dévalorisation de la littérature*, op. cit., p. 171.

⁸⁵ Hugo Von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos*, op. cit.

illusion. Ils parviennent carrément lors des propres événements de leur vie à être constamment absents⁸⁶.

Une telle analyse aussi pertinente de l'aliénation, de la réification et de ses retombées, anticipe les recherches à venir de Georg Lukács, de Joseph Gabel ou de Axel Honneth⁸⁷. Elle prépare la littérature à devenir cet ensemble de données contemporaines qui paraît contenir le monde entier alors que cette image immobilise la littérature en une myriade de fragments abstraits, « comme si chaque donnée avait perdu son appui – et le monde entier est aussi une donnée – et que chacune commençait à errer dans un courant verbal tourbillonnant, subissant tous les outrages, tous les hasards⁸⁸ ». La littérature, alignée sur le même plan que la dissolution du langage, « devient une enveloppe phonique détachée de tout lien sémantique⁸⁹ ».

La littérature vidée magistralement par sa matière même ne peut demeurer extérieure à son propre désaveu fictionnel. Mallarmé a subi ce détronement de la poésie. Une sorte d'extase métaphysique le conduit à la réfutation de la littérature, puis au constat que la littérature est battue à plate couture à cause de son ambiguïté fondamentale. C'est l'effacement qui guette finalement, ainsi que l'absence de complétude. Aucune lumière ne se peut diffuser, la totalité ne sera pas redimensionnée par la littérature et l'instant poétique fugace où la vie se révèle illimitée et pleine n'est que pure illusion d'un moment perdu. Toute valeur aurait-elle été alors détachée des mots parce que rien ne se cacherait plus à leur surface ? Mallarmé a atteint parfois ce point de non-retour et découvert que le langage instaure

⁸⁶ Cité par Pierre-Antoine Huré, *Savons nous lire Hofmannsthal ? la Lettre de Lord Chandos cent ans après*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 33.

⁸⁷ Georg Lukács, *Histoire et conscience de classe*, Paris, Minuit, 1960, notamment le chapitre « Le phénomène de la réification », p. 110 et suivantes ; Joseph Gabel, *La fausse conscience, essai sur la réification*, op. cit. ; Axel Honneth, *La réification, petit traité de Théorie critique*, Paris, Gallimard, collection « essais », 2007.

⁸⁸ Roberto Calasso, *La littérature et les dieux*, Paris, Gallimard, 2001, p. 78.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 81.

le vide : « ...en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant ⁹⁰ », affirme Mallarmé.

C'est avec la conscience de sa défaite, que la littérature, depuis Mallarmé, avancera dorénavant, parfois masquée de nostalgie. Les auteurs à leur tour auront emprunté, plus ou moins commodément, le passage humiliant qui conduit aux Fourches Caudines posées non loin. Ils y auront aussi bavardé, parfois de manière inédite et savoureuse, sur cette brisure initiale, diluant comme valeur ajoutée dans une esthétique peu malléable, toute logique de s'y soustraire. Cette destinée qui ne finit pas, Calasso l'installe comme l'impulsion vitale de la littérature, comme sa loi profonde et mystérieuse, un désir d'*absolu* sans limite et pour cela inaccessible qui ne se préoccupe que de décrire son propre univers et qui aspire depuis le début du romantisme en Allemagne et les espoirs de l'art pour l'art en France à présenter les conditions de son existence comme le seul défi possible et comme un fluide unifiant. Le mythe d'une littérature souveraine, autosuffisante, naît alors, déduction logique des buts fixés dans les précédents mouvements littéraires. Le caractère discrétionnaire et hégémonique de son expansion sur le monde apparaîtra assez vite et Calasso, à bon droit, pourra la baptiser ainsi :

Ces mots marquaient la conclusion d'une longue histoire sinieuse. Et ils célébraient la cristallisation d'une fiction téméraire, dont allait se nourrir tout le siècle alors dominant. Dont nous continuons à nous nourrir : la littérature absolue.⁹¹

3.4 LITTÉRATURE ET ABSOLU

Ce qui s'est emparé de la littérature dans son aspiration absolue à être sa seule référence, dépasse les critères sociaux et les différences de culture. Elle aurait pourtant connu son point culminant avec la mort de Mallarmé en 1898. Depuis, la

⁹⁰ Stéphane Mallarmé, « Lettre à H. Cazalis du 28 avril 1866 », *Correspondances 1862-1871*, Paris, Gallimard, 1959, p. 207.

⁹¹ Roberto Calasso, *La littérature et les dieux*, op. cit., p. 128 et suivantes.

confusion ou, si l'on veut, la perception de ce qu'il pourrait y avoir de divin dans le ciel de la littérature, son harmonie ordonnée par l'absolu, s'est fixée indistinctement le long de la chaîne évolutive de la littérature. Le vent contemporain pousse encore cette fumée prégnante dans sa littérature. Il ne manque à ce tableau que l'expérience personnelle, et le refus des écrivains négatifs, la nécessité de se mouvoir *ailleurs*, pour comprendre que l'idée d'une littérature « céleste », partagée par les écrivains comme un fluide vital de connaissances et de savoirs occultes, ressemble étrangement à une nouvelle religion sans dieux au contenu de la foi préétabli par la littérature.

Leurs efforts marqués du sceau de la modestie pour demeurer eux-mêmes, les écrivains négatifs refusent modestement cette ode triomphale de l'absolu littéraire qui repose sur un piédestal miné par ses propres défaillances. Face à l'absence de légitimité de la littérature absolue, ils formulent doucement ne pas pouvoir supporter cela, et l'ironie et le refus les en écartent.

La poursuite rationnelle de l'absolu dans la littérature, une fois supprimée l'illusion métaphysique, pourrait se définir comme une « réduction de l'expérience aux moyens⁹² ». L'expérience littéraire comme expérience réduite aux moyens consiste pour les auteurs « à remettre de l'ordre dans leur attitude pour les autres, à quoi ils reconnaissent derechef que quelque chose est arrivé et rien⁹³ ». Les écrivains négatifs, quant à eux, savent que quelque chose d'inévitable s'est produit dans leur rapport à l'écriture, au langage et à la littérature, une sensation qui les a bouleversés et conquis et qui va à l'encontre de la constitution de la littérature comme sphère autonome. Cette sensation les déporte vers le réel, vers l'exploration d'eux-mêmes, vers la confrontation avec le monde dans l'expérience concrète. Leur conviction tient à une conscience créative qui n'entend pas faiblir dans le double exil social et esthétique de la représentation et de l'éloignement. C'est pourquoi l'art pour l'art ou ses substituts n'ont aucune prise sur eux alors qu'ils se dérobent parce qu'ils ont

⁹² Robert Musil, *Journaux*, tome 1, Paris, Seuil, 1981, p. 438.

⁹³ Robert Musil, *Journaux*, tome 2, Paris, Seuil, 1981, p. 671.

intuitivement compris le secret dont parle Roberto Calasso⁹⁴ et que l'histoire de la littérature ne parvient pas à nommer. Ce secret c'est l'histoire de cette servitude de la littérature, « une sorte de rêve clandestin de la littérature sur elle-même⁹⁵ ».

Le long vol planant de la littérature, depuis son autonomie présumée dans l'art pour l'art et le romantisme allemand, contient de nos jours les mêmes velléités sous jacentes de se maintenir malgré l'effraction du doute qui la nourrit, alors que l'absolu prôné a cédé, semble-t-il, définitivement le pas devant des contenus particuliers, un partage modéré du sensible, des silences à peine orchestrés. Le plus haut niveau historique atteint par la littérature lorsqu'elle s'est pensée absolue n'a pas été une réponse historique, mais une garantie contre ce qui la minait et la mine encore intérieurement : la tentation impossible du réel, le désir de recomposer celui-ci ailleurs, le rejet de sa dépendance à la culture, l'appréhension de sa disparition.

Toute la richesse de la littérature a paru converger vers la seule certitude de soi comme insinuée dans l'espace singulier d'une uchronie aveugle à sa propre fiction. Comme si cette phase d'expansion vers l'objectivité n'avait pas été déjouée par la contingence propre à la littérature. Une contingence qui jaillit de l'énergie créatrice du sujet ne peut constamment devenir ou demeurer étrangère à sa finalité et à sa fin. L'art, avant même l'art pour l'art, avant même d'avoir été pensé comme un possible autonome, justifiait son énigme en fonction d'une solution qui ne contient que sa propre logique expressive. Face à face, l'art observe l'art, la création inspecte la littérature, le langage examine la volonté, l'esthétique surveille le réel, pendant que le contenu subjectif se voit offert la libre disposition de toute valeur esthétique en déplorant son *sacrifice*. La subjectivité se dérobe, dirait-on, elle tire sa singularité d'un contrat de dupes. Lecteur et auteur se neutralisent l'un l'autre.

Ainsi, nous constatons que la littérature ne semble pas, à elle seule, capable de circonscrire l'exclusivité des enjeux qui s'affirment dans l'effort de configuration

⁹⁴ Roberto Calasso, *La littérature et les dieux*, op. cit., p. 117 et suivantes.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 125.

négative articulé par les bartlebys et par leur tentative de vivre un au-delà du nihilisme si présent dans les Lettres contemporaines. Claudio Magris écrit que

La littérature contemporaine n'a pas créé seulement le héros anonyme et fongible du nihilisme accompli, le « quelqu'un » ou plutôt le « pas-personne » qui incarne le *on*, autrement dit le bavardage générique ; elle a aussi créé la figure du sujet nomade et errant qui répugne à la prose du monde, le héros du refus absolu, c'est-à-dire d'une résistance ironique extrême à l'accomplissement du nihilisme.⁹⁶

La littérature comme expression du nihilisme du temps, entre feintes et mouvements, n'est plus tout à fait le bastion auréolé de sa propre gloire et régnant comme un monarque absolu. Les écrivains négatifs ébranlent doucement l'édifice, au-delà du charme romantique d'habitants d'une Cour des Miracles littéraires concédé par une littérature en mal de récupération. Kafka confiait à Gustav Janouch que « tout navigue sous de faux pavillons, [qu'] aucun mot ne correspond à la vérité [...] qu'on ne peut pas briser les chaînes quand il n'y en a pas de visibles⁹⁷ ».

Seuls ceux dont le matériau du langage se confond avec la vie ou s'est confondu à un moment particulier avec elle, seuls ceux-là descendent ou s'élèvent à son niveau conceptuel, c'est-à-dire nous dit encore Kafka alors que

tout semble construit dans un matériau solide et stable. [...] en fait c'est un ascenseur qui descend à toute allure vers l'abîme. On ne le voit jamais, mais on l'entend déjà gronder et bruire devant soi, quand on ferme les yeux.⁹⁸

Nous placerons dans un ascenseur silencieux, en route vers le monde, en sens contraire de celui de Kafka, les écrivains négatifs que Vila-Matas a si heureusement rappelés de leur anonymat ; leurs refus sont une lumière pour une littérature qui sillonne ses blessures depuis si longtemps, leurs silences corrigent son bavardage, leur négation oscille de l'ironie mordante à quelque cynisme brutal et à une franchise bienvenue que n'aurait pas désavouée Diogène dans son tonneau. Robert Walser

⁹⁶ Claudio Magris, *L'anneau de Clarisse*, op. cit., p.571.

⁹⁷ Gustav Janouch, *Conversations avec Kafka*, op. cit., p.69.

⁹⁸ *Ibid.*, p.69.

bougonne, à propos de la critique littéraire, de la « bonne société » et de ses modes littéraires : « Ce sont toujours les mêmes bourriques qui se pressent autour de la crèche⁹⁹ ».

L'expérience du monde change, le nivellement de la pensée devient fonctionnel. La mutation a lieu « dans la mesure où la langue spéculative unit la désintégration de la pensée réifiée et l'intégration dans la « substance éthique » de la culture. Or tel est le processus littéraire face à ses tentations de l'absolu et sur la viabilité duquel pèse, « après Auschwitz », une irrémédiable suspicion, en sorte que, à l'heure d'une certaine « fin de partie » même la langue spéculative se voit confrontée à l'impossibilité « de signifier quelque chose¹⁰⁰ ».

3.5 UN RÊVE DE GLOIRE

Il existe une sorte de parole propre à la fonction d'écrivain. L'écrivain fonde sa propre certitude sur ses talents comme la maîtrise des outils littéraires, langage, style, motifs, imagination, narrativité, poétique mais aussi par la conscience du dilemme entre sa subjectivité et le jugement esthétique, par sa réalité et la tentation de la représentation. Implicitement, la posture de l'écrivain implique nettement une reconnaissance publique, une légitimité due au lecteur et à la critique. Le mythe de l'écrivain, de l'auteur à l'homme de lettres, domine l'écrivain contemporain alors que celui-ci tanguet et chavire dans la recherche de sa propre identité. Il nous faut alors interroger l'écrivain et comprendre ce qui dans cette posture déplaît tant aux écrivains négatifs. La littérature n'est pas seule en cause dans le processus de négation en cours, la fonction auteur, les rôles dévolus à l'écrivain par la critique et l'évolution de sa place sociale doivent être sondés à leur tour. La confusion gagne en effet et l'image de l'auteur joue peut-être des effets de la représentation propre à l'image, dès lors éloigné de la littérature :

⁹⁹ Carl Seelig, *Promenades avec Robert Walser*, op. cit., p. 86.

¹⁰⁰ Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957, p.49.

Auteur, auteur devenu personnage, personnage de l'auteur jouant de son image, la stylisant, la théâtralisant, la multipliant, s'y confondant... À cette intrication ou fusion des registres peut-on échapper ?¹⁰¹

C'est donc cette confrontation avec son image et les rôles véhiculés par celle-ci dont l'écrivain négatif va s'éloigner, considérant ceux-ci opposés à tout projet scriptural.

3.6 ÉTAPES DE LA NOTION D'ÉCRIVAIN

L'apparition des notions d'auteur puis d'écrivain, permet tout d'abord de formuler les différents déploiements du terme, du mépris avéré à une gloire généralement, mais pas toujours, posthume. On retrouve d'emblée cette notion de scribe et de copiste qui a tant fasciné Melville. Cécile Hayez constate que :

Écrivain avait comme sens premier celui de scribe, de copiste. Un autre sens commence à prendre forme aux XVI^e et XVII^e siècles ; celui qui désigne l'écrivain comme créateur d'ouvrages à visée esthétique. En quelques décennies écrivain a rejoint auteur dans l'ordre des dignités. Mais ce qui nous importe ici est ce fait que dans l'attribution du terme « écrivain » intervient le critère de la publication par l'imprimé¹⁰².

Selon l'évolution historique de ces deux termes, un auteur, s'il écrit, n'a pas toujours subi le baptême de la publication et même s'il a traversé ce rite d'initiation peut très bien ne pas être perçu comme un écrivain parce que son œuvre reste confidentielle, parce qu'elle est décevante, parce qu'elle est publiée à compte d'auteur, enfin parce que l'œuvre ne semble pas relever d'un niveau professionnel conséquent. Ce professionnalisme distingue clairement l'écrivain de l'auteur. Il faut entendre ici la maîtrise de la narration et des thèmes, habileté diversement répartie selon les écrivains et qui, selon Nabokov commentant *Anna Karénine* à ses étudiants, donne : « le sentiment que le roman de Tolstoï s'écrit tout seul, est engendré par sa propre matière, par son sujet, et non par une personne définie déplaçant sa plume de

¹⁰¹ Chantal Michel, « Noms propres et images », *Portraits de l'écrivain contemporain*, textes réunis par Jean-François Louette & Roger-Yves Roche, Seyssel, Champ Vallon, 1998, p.106.

¹⁰² Cécile Hayez, « Le statut de l'auteur à partir de son rapport à l'écrit », *Apparitions de l'auteur, études interdisciplinaires du concept d'auteur*, Cécile Hayez & Michel Lisse (éds), Berne, Peter Lang, p. 181.

gauche à droite, puis revenant, effaçant un mot, réfléchissant, et grattant son menton barbu¹⁰³ ».

Les écrivains négatifs, rappelons-le, sont donc des auteurs publiés, qui ont déjà connu une certaine consécration littéraire et dont les œuvres participent sans conteste de la littérature. Ce sont des écrivains qui connaissent suffisamment les enjeux et les codes de la création littéraire pour en maîtriser les péripéties et qui ont exploré ce que signifie la posture d'écrivain dans la littérature et dans la culture. L'expérience, les qualités et les défauts de leur statut d'écrivain, draine une impossible réconciliation entre un absolu de la littérature qui se dérobe, une liberté d'écrivain qui vise l'exploration à l'infini de l'écriture comme poétique et l'incontournable conflit de l'extranéation de l'auteur (qu'elle soit acte libre ou posture subie) avec la transmission de l'œuvre. Les écrivains négatifs connaissent suffisamment toutes ces servitudes pour se détourner de stratégies impersonnelles : l'accession vers un public éphémère, une reconnaissance éternelle, quelquefois la nonchalance du succès, mais toujours leur présence obstinée dans le champ littéraire.

Tour à tour scripteur, copiste, romancier, poète, homme de lettres ou écrivain, l'auteur a du s'adapter aux réalités industrielles de l'imprimerie et aux ambitions économiques de l'édition et de la distribution du livre. Son statut a changé également en fonction de son rapport à la littérature de son temps. Le manuscrit du Moyen Âge engendre des lecteurs spécialisés et des copistes¹⁰⁴, l'époque moderne valorise l'homme de lettres et le philosophe¹⁰⁵, mais pas encore l'écrivain. Ce qu'on entend par écriture et ce qu'on attend d'elle évolue selon qu'il s'agit d'une littérature de divertissement ou d'un plaidoyer philosophique ou religieux. En outre, le mépris des

¹⁰³ Vladimir Nabokov, *Littératures/2, Gogol, Tourgueniev, Dostoïevski, Tolstoï, Tchekhov, Gorki*, Paris, Fayard, 1985, p. 222.

¹⁰⁴ Sur ce sujet : Paul Zumthor, *La lettre et la voix. De la littérature médiévale*, Paris, Seuil, collection « poétique », 1987 ; Monique Bourin-Derruau, « La parole et l'écriture : nouvelles formes de diffusion pour une nouvelle culture », *Temps d'équilibre temps de rupture, XIII^e siècle*, Paris, Seuil, 1990, pp.23 à 41.

¹⁰⁵ Alain Viala, *Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985.

élites englobe aussi bien l'homme de lettres que l'écrivain sans légitimité. Pascal (1623-1662) aurait, à son époque, méprisé le titre d'homme de lettres¹⁰⁶.

Selon Paul Zumthor, avant la banalisation typographique, l'écriture « acquérant lentement une autonomie sémiotique, [...] devient activité solitaire, privée, silencieuse¹⁰⁷ ». À l'époque moderne, avec la généralisation de l'imprimerie puis la disparition du mécénat après la Révolution Française, l'auteur sera amené à se prolétarianiser peu à peu. La misère matérielle subie et revendiquée à la fois, donne au XIX^e siècle la figure du poète maudit, de la Bohème, de l'auteur incompris, pauvre et misérable mais ardent bien que soumis à un marché injuste, figure dont nous savons l'utilisation par la littérature.

L'histoire littéraire montre ainsi comment sont affectés de façon réciproque les trajets de la littérature et de l'auteur et comment, à la manière d'une emprise absurde, chaque tension du statut auctorial en cours d'élaboration s'affronte avec des champs de priorités qui sont extérieurs à la créativité littéraire mais dépendent de son dialogue avec un système commercial. Où chaque sacralisation ou disparition d'écrivain du champ de la littérature relève aussi d'enjeux de l'histoire, d'un déchiffrement d'une notoriété parfois sans rapport avec l'œuvre¹⁰⁸,

¹⁰⁶ « Pascal écrivain, il ne pouvait nier le fait. Mais il aurait préféré qu'on se souvînt de lui comme d'un homme d'esprit.

Pascal homme de lettres ? Il aurait bondi d'indignation. [...]

D'abord le fait social. La sacralisation des lettres n'était pas entrée dans les mœurs. L'homme de lettres n'était pas encore, comme l'appelle Balzac, un important personnage « battant monnaie de son encier ». [...] Le métier des lettres en particulier, manquait d'illustration. En devenant homme de lettres, ne semblait-on pas se résigner à ne plus être homme d'esprit ? Au mieux, les lettres permettaient de s'élever, de jeter aux orties son enseigne de poète pour devenir secrétaire d'un grand, commis de l'État, proxénète ou petit courtisan. Il fallait surtout ne pas s'en tenir à la littérature. La distinction se gagnait ailleurs », Jean-Jacques Demorest, « Pascal homme de lettres et écrivain », *The French Review*, Vol. 31, No. 2 (Décembre 1957), Bozeman (Montana), pp. 116-122. (consulté le 25 novembre 2007 sur le site <http://logon.jstor.org/about/>).

¹⁰⁷ Cécile Hayez, « Le statut de l'auteur à partir de son rapport à l'écrit », *Apparitions de l'auteur*, op. cit., p. 177.

¹⁰⁸ Nous pensons particulièrement à la légitimité culturelle favorisée par les programmes scolaires : Marie-Andrée Beaudet & Clément Moisan « La légitimation de nouveaux corpus dans les récents manuels de littérature québécoise », *Que vaut la littérature*, Denis Saint-Jacques (dir), Québec, Nota Bene, collection « Les cahiers du centre de recherche en littérature », 2000, pp. 91 à 107.

de sa validité et sa réception critique. Selon Paul Bénichou, « un chiasme s'est produit à la fin du XVIII^e siècle : le philosophe s'est imposé comme la première figure auctoriale moderne, remplacé, à l'époque romantique par la figure du poète ¹⁰⁹ ». Le poète maudit, toute essence inconciliable avec la société, accompagne la figure de l'écrivain. L'avènement de l'écrivain, pourtant, ne crée pas une figure héroïque indétrônable. L'écrivain est parfois déifié de son vivant (Victor Hugo) mais il peut être méprisé y compris par lui-même selon Lautréamont qui brocarde « la culpabilité d'un écrivain qui roule sur la pente du néant et se méprise lui-même avec des cris joyeux ¹¹⁰ ».

Au même titre que la littérature dévaluée, la profession d'écrivain ressemble à une non-profession, sans métiers véritables, sans débouchés, sans justes salaires. Elle semble avoir créé des réputations de misérables pour une majorité de la profession, hormis ceux qui furent pensionnés par le pouvoir ou aidés dans leur entreprise par un mécénat d'ordre privé. Cependant Alain Vaillant ¹¹¹ réfute l'argument selon lequel la recherche de profit dans l'activité littéraire pourrait expliquer la détérioration de la réputation des hommes de lettres : les sommes en jeu demeurent modestes. Par ailleurs, nous avons vu que l'art pour l'art et le sublime ont grandement contribué à l'image de l'inaccessibilité sociale de l'auteur. Le portrait final de l'auteur à ce stade n'est généralement pas valorisant. Reste à comprendre la genèse de leur travail.

Au XIX^e siècle, les portraits institutionnalisés par Sainte-Beuve ¹¹² dans ses chroniques établissent une reconnaissance et une compréhension de l'œuvre basées sur les significations antérieures d'un vécu, vécu identifiable dans la biographie des auteurs. Cette analyse sera réfutée par Marcel Proust ¹¹³ qui privilégie l'œuvre comme travail de solitude et exploration d'une personne autre, différente. L'écrivain devient

¹⁰⁹ Paul Benichou, *Le sacre de l'écrivain, 1750-1830, Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Corti, 1985.

¹¹⁰ Lautréamont, « Poésies I », Lautréamont, Germain Nouveau, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1970, p. 260.

¹¹¹ Alain Vaillant, *Entre personne et personnage, le dilemme de l'auteur*, op.cit., p. 37 à 49.

¹¹² Charles Augustin Sainte-Beuve, *Portraits littéraires*, Paris, Laffont, 1993.

¹¹³ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1987.

en quelque sorte un double dissemblable et singularisé par son travail créatif, porteur d'une identité insolite et neuve déterminée par la création littéraire et légitimée par elle. Ces deux approches opposées, seront reprises, amplifiées et ramifiées au XX^e siècle. D'un côté Jean-Paul Sartre prolonge l'analyse de Sainte-Beuve dans son roman autobiographique *Les mots*¹¹⁴, et les formalistes russes puis le structuralisme, de l'autre analysent les œuvres selon leur littérarité¹¹⁵. En privilégiant toujours « ce mouvement de l'esprit essayant de produire autre chose que soi¹¹⁶ », Maurice Blanchot fera de l'origine de la création littéraire, le cœur de son œuvre : « Entre le créateur dont toutes les aventures se jouent au plus profond de son esprit et l'homme dévoré d'anecdotes se creuse un abîme infranchissable. L'auteur se fait avec ténacité irréductible à l'homme¹¹⁷ ». Ces approches recourent à une coupure tragique entre l'auteur, l'écriture et l'œuvre, entre la genèse de l'œuvre et l'œuvre elle-même, entre sujet et objet, entre expérience et littérarité. Les analyses de l'œuvre en soi ou de l'investissement biographique ne peuvent que conforter des approches glacées en regard du phénomène complexe du travail créatif de l'écriture, labeur tissé entre imagination et expérience. Le travail d'élucidation biographique tend, à terme, à produire des vies archétypales et l'approche structurale des œuvres démontre à son tour l'exemplarité des structures narratives analysées, des constructions scripturales devenues en apparence résolument « littéraires », mais coupées de tout déchirement initial, seule ressource véhémente de la création¹¹⁸. Enfin, l'auteur semble parfois être homme et auteur à la fois.

¹¹⁴ Jean-Paul Sartre, *Les mots*, Paris, Gallimard, 1972.

¹¹⁵ Les études de Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil 1965 et Jean-Yves Tadié, *La critique littéraire au XX^e siècle*, Paris, Belfond, 1987, permettent de mesurer les distances entre ces deux conceptions de l'auteur et de l'œuvre.

¹¹⁶ Maurice Blanchot, *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943, p. 295.

¹¹⁷ Maurice Blanchot, note de lecture sur le *Journal* de François Mauriac, *L'insurgé*, numéro 20, 26 mai 1937, cité par Christophe Bident, *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, Seyssel, Champ Vallon, 1998, p.120.

¹¹⁸ Si l'on peut lire le travail de Kafka comme isolé de toute biographie, celui-ci gagne énormément à s'adjoindre journaux et témoignages. Ce décryptage ne peut se faire hors de sa construction historique, de sa littérarité et de la connaissance de ses conflits personnels. Il en est de même pour les écrivains négatifs dont la sensibilité individuelle mais aussi les ressources esthétiques des œuvres s'accumulent

La notion d'auteur a ainsi engendré des approches ou des interférences nombreuses d'avec sa spécificité. Elles ont toutes des répercussions sur les refus des écrivains négatifs et sur leur conception de la création. La posture auctoriale subit en effet l'impact de la théorie mais aussi du mythe, du biographique, du rituel, des petits ou grands compromis au quotidien que, comme toute activité à finalité sociale, elle côtoie. Ces influences, directes ou indirectes, pénètrent le vécu et l'œuvre dans un vaste mouvement enveloppant qui ne peut laisser aucun écrivain lucide et en proie au doute de la littérature, indifférent¹¹⁹.

La mémoire des lettres à son tour n'est pas à négliger car « commencer à exister dans les lettres, cela signifie entrer dans un circuit de visibilité¹²⁰ » qu'on soit vivant ou mort. Cette visibilité est à rapprocher de l'invisibilité des écrivains négatifs. Invisibilité qui fait ressortir leur non-valeur bien que leur subsistance dépourvue de volonté de présence ne puisse être une absence pleine. Leur attitude est plutôt une sorte d'évacuation de la présence qu'une absence totale.

3.7 L'ÉCRIVAIN CONTEMPORAIN

Faute de pouvoir identifier toutes les dimensions du champ littéraire qui provoquent les refus des écrivains négatifs, il nous est apparu important d'aller à la rencontre de ce qui se *réfléchit* dans leur refus. Leur reflet positif dénuée ce qui peut se lire dans l'ensemble des contradictions des écrivains contemporains face à l'image médiatique qui, à terme, redessine leur identité.

de façon inséparable (comme nous le verrons précisément chez Robert Walser). Ce processus de cumulation leur donne la possibilité de dépasser les conflits évoqués plus haut dans une négation portée à l'extrême.

¹¹⁹ « La nuit tombant, l'heure approchant de prendre congé de Gracq, celui-ci nous a parlé de la télévision. Il n'en revenait pas de voir les présentateurs des émissions littéraires se comporter comme des marchands de tissu avec leurs échantillons », Enrique Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*, op. cit., p. 199.

¹²⁰ Judith Schlanger, *La mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, collection « Le texte à l'œuvre », 1992, p. 141.

Dans le monde contemporain, les rapports d'autorité entre auteur et écrivain demeurent indécis. Si l'auteur survit par l'écriture, il se perpétue par la valorisation d'un rapport d'autorité qui déborde le caractère expérimental de l'écriture. Cette autorité relève aussi bien du mythe, du rôle, de l'image que du processus de commercialisation des œuvres. L'écrivain relève peut-être d'un secteur plus restreint, déterminé plus centralement par le travail de l'écriture. Cependant, mythe à son tour, l'écrivain définit sa légitimité dans des postures spectaculaires basées sur un vaste registre d'identifications et d'émotions, de la séduction à la colère, de l'hystérie à l'indifférence affichée comme leviers. Ce mythe construit de nouveaux champs de présence de l'auteur précisément sur le terrain médiatique de sa mise en représentation, là où s'élabore la dissolution ou au minimum la neutralisation de la création et du projet de l'écriture maintenu dans de nouvelles distances par des spécialisations nouvelles dues à l'aliénation propre aux rôles à tenir, avec en plus un décalage permanent entre l'image et ses causes.

Il semble qu'à l'époque contemporaine, l'auteur échappe mal à la figure d'autorité parce que son sort est définitivement lié au marché et à l'institution.[...] La contradiction entre les deux pôles : l'auteur comme argumentateur « pur » et l'auteur comme « autorité » commercialisable éclate dans la pratique actuelle¹²¹.

L'écrivain, figure mouvante devenu un inéluctable mystère puisque vêtu de ses seuls points de fuite dans le présent d'une littérature protoplasmique selon Maurice Blanchot¹²², succombe à l'effet miroir de la représentation. L'auteur se bat aussi pour lui-même, se trompe de route et succombe ainsi au trouble de la représentation avec pour résultat que l'œuvre qui lui échappait de par sa nature même, n'est plus évoquée que comme caution à la présence de l'auteur. L'auteur en représentation devient le centre et la surface de son œuvre s'émiette en une couverture luisante et un texte de

¹²¹ Gabrielle Chamarat (dir.), « Introduction », *L'auteur*, colloque de Cerisy-la-Salle (4-8 octobre 1995), Université de Caen, 1996.

¹²² Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, op. cit.

présentation pour quelques instants cathodiques qui annexent auteur et écriture en signaux culturels.

Ainsi depuis les romantiques, l'écrivain a tiré dans une direction inverse à la littérature sans jamais pouvoir s'en autonomiser alors que la littérature à son tour n'échappe jamais à son contexte d'apparition culturel et social qui contient l'écrivain tout entier. Longue suite de poupées russes qui énoncent et reportent de l'une l'autre une dépendance et un enfermement sans maîtrise réelle, chacune d'elle dépend des autres pour pouvoir signifier quelque chose.

Les écrivains négatifs, quant à eux, brisent l'apparente unité d'un circuit où chacun se sent écrivain et où tout peut devenir livre s'il est bien vendu. Il est sans doute vrai que chacun peut être auteur, parfois même écrivain, à tout le moins chacun peut faire œuvre de création littéraire dans la culture industrielle. Toutefois l'uniformisation du cri et la banalisation des états d'âme peuplent la littérature de l'extrême contemporain. Cette généralisation de l'état d'âme, amplifiée par la logique d'un environnement médiatique avide, ne parvient pas tout à fait à faire oublier que cette tendance kitsch prend le pas sur l'amour véritable, l'amour fou des surréalistes, ou même le désir de liberté dans la vie absente. C'est cette dialectique finalement qui trace la ligne de partage. Elle décerne, sur le moment, les identifications prometteuses et estampille les écrivains lors d'un baptême médiatique préalable, mais non loin, d'autres interpellations, négatives celles-là, subsistent.

La dénaturation de la fonction d'auteur n'a jamais été aussi prononcée qu'à l'époque contemporaine, si bien que les shows télévisuels à son sujet gonflent et dégonflent la posture d'auteur au rythme du marketing de l'écrivain sans qu'on ne sache plus très bien si une œuvre préexiste à chaque guerre promotionnelle en cours, à chaque rentrée littéraire.

Pierre Jourde, lui-même écrivain et essayiste, a disséqué quelques œuvres phares de l'extrême contemporain (Michel Houellebecq, Christine Angot, Marie

Darrieussecq, Jean Echenoz, Olivier Rolin, etc., sans oublier l'aspect politique et institutionnel [Philippe Sollers] et la réception critique [l'impact du supplément littéraire du quotidien *Le Monde*]) qui ont bénéficié d'une promotion médiatique « inspirée » et favorable. Le résultat de son essai montre qu'une certaine littérature est devenue sans grand rapport avec une véritable idée de la construction d'un « je », d'un sujet préoccupé d'un essentiel qu'il dévoilerait aidé d'une éthique réelle. Son analyse tend à prouver que les œuvres en question doivent plaire à un public aimanté par un miroitant habillage paratextuel et un art de comédien propre au petit écran. La littérature est devenue « image de littérature » mais non « acte littéraire »¹²³. Nous sommes très éloignés de ce que Jan Patočka entendait lorsque qu'il décrivait un écrivain-poète qui ne « cesse de dévoiler et de révéler la résonance du monde »¹²⁴. Par delà les aspects polémiques de l'essai de Pierre Jourde, son titre, *La littérature sans estomac*, s'inscrit dans la continuité des conclusions de Julien Gracq. Il accole la figure exigeante d'un auteur voué à une conception éthique de l'écrit et de la littérature, d'un écrivain sans ambition autre que celle d'écrire et d'explorer son impuissance : Julien Gracq, écrivain intègre, qui aurait pu être un écrivain négatif et dont la posture rétive, isolée, non tournée vers la postérité, les inspire peut-être. En effet, l'irréductibilité de Gracq a fait la preuve qu'elle ne fut pas un leurre promotionnel : elle ne s'est jamais démentie jusqu'à sa récente disparition. Sa dénonciation de la « littérature alimentaire » est toujours d'actualité et Jourde s'en est souvenu, se donnant là une caution majeure qui lui permet de poser les termes d'un abîme infranchissable entre plusieurs modèles d'écrivains. Avec des auteurs préoccupés d'atteindre un résultat sans tenir compte du conflit entre écriture et idéologie, tourmentés par l'idée d'accéder à un destin peut-être éphémère mais surtout visible, l'expression de la configuration de la création littéraire glisse peu à peu vers son annexion par un langage de stéréotypes publicitaires. La sensibilité artistique de l'écrivain censée exprimer une proposition purement individuelle, la

¹²³ Pierre Jourde, *La littérature sans estomac*, Paris, L'esprit des péninsules, 2002, p.205.

¹²⁴ Jan Patočka, *L'écrivain son « objet »*, essais, Paris, POL, 1990, p. 95.

suggestion d'une expérience singulière pour des intérêts communs cèdent et fondent leurs propres forces créatrices dans une dissolution expéditive. Le risque est grand en effet de voir la posture de l'écrivain accompagner sans rechigner jamais la mutation de l'œuvre créative en un faux semblant promotionnel. Le monde de la communication et ses codes parviennent en effet à s'introduire dans la littérature et à la capter pour son seul profit. La mutation de l'auteur, devenu image et produit de consommation s'installe dans un processus de valorisation et de production industriels. Considéré comme un des principaux théoriciens contemporains de la critique de l'idéologie contemporaine du spectacle et de la marchandise, Guy Debord a précisé les développements totalitaires de la société du spectacle en fonction des rôles alourdis de l'image dans les consciences, rôles qui ont pour but de masquer l'idéologie véhiculée. Son analyse définit dans le même ordre le rôle de l'image et son impact sur les comportements culturels et sociaux. Une forme archétypale costume dans chaque secteur culturel les comportements et les postures publiques ou privées. La culture industrielle généralise l'accession à ces stéréotypes séduisants et castrateurs y compris dans la littérature :

[...] quand l'image construite et choisie par quelqu'un d'autre est devenue le principal rapport de l'individu au monde qu'auparavant il regardait lui-même, de chaque endroit où il pouvait aller, on n'ignore évidemment pas que l'image va supporter tout ; parce qu'à l'intérieur d'une même image on peut juxtaposer sans contradiction n'importe quoi. Le flux des images emporte tout, et c'est également quelqu'un d'autre qui gouverne à son gré ce résumé simplifié des choses sensibles ; qui choisit où ira ce courant, et aussi le rythme de ce qui devra s'y manifester, comme perpétuelle surprise arbitraire, ne voulant laisser nul temps à la réflexion, et tout à fait indépendamment de ce que le spectateur peut en comprendre et en penser. Dans cette expérience concrète de la soumission permanente, se trouve la racine psychologique de l'adhésion si générale à ce qui est là ; qui en vient à reconnaître *ipso facto* une valeur suffisante¹²⁵.

¹²⁵ Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Lebovici, 1988, p. 37.

Alors comment cerner ce paradoxe de l'auteur et de l'écrivain pris au piège de la reconnaissance tour à tour vécue sur un mode romantique et pragmatique, politique et envahissant ou intime et solitaire ?

Être écrivain, nous dit Patrick Drevet, « c'est adopter une attitude, une figure qui a des caractéristiques, des codes mimiques, des signes physionomiques distinctifs, des règles et même une discipline¹²⁶ ». On en vient alors à une sorte de collusion objective avec l'image de l'écrivain qui est appelée de façon comminatoire à tenir son rôle. L'intrusion de l'auteur dans l'arsenal culturel n'implique pas forcément un retour à l'auteur mais crée une image du personnage de l'auteur comme image de l'écrivain, un débouché commercial avec les mass-médias comme inspirations.

3.8 PERTE DE POUVOIR ET POSTURE PROMOTIONNELLE

Pourquoi continuer à désigner les écrivains négatifs par le privilège de la fonction si ce n'est parce qu'elle définit avant tout l'antériorité d'une fonction créative et une médiation spécifique combinée à un rapport à l'autre : *écrire pour autrui*¹²⁷ ? C'est la reconnaissance et l'aveu de ce pouvoir que confèrent la maîtrise créative et la séduction, l'attente et le don, la déception et le succès : cette médiation les a rendus vulnérables. En elle s'éprouve des limites identitaires, une lucidité qui survient par delà l'illusion du rôle et la déception de la médiation scripturale. Elles les conduiront jusqu'au processus de refus et de rupture. Une dialectique particulière lie l'écrivain et la négation, un peu comme si chacun des deux termes était le contraire de l'autre. On suggère parfois que la « mission » de l'un ne peut être celle de l'autre et de cette impossibilité jaillit une lumière fugitive qui donne à chaque terme une secousse vivifiante pimentée d'ironie : ainsi il existerait des écrivains qui n'écrivent plus ? La contradiction en effet est plaisante. Mais, la situation est sérieuse, y compris

¹²⁶ Patrick Drevet, « Paraître sans paraître », in *Portraits de l'écrivain contemporain*, textes réunis par Jean-François Louette & Roger-Yves Roche, Paris, Seyssel, Champ Vallon, 2003, p. 41.

¹²⁷ « Écrivain : celui ou celle dont le métier est d'écrire pour autrui. » Définition du *Trésor de la langue française* en ligne, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>, consulté le 5/12/2007.

pour les deux mots appariés. Écrivain et négatif ne s'épuisent pas, ils ne sont pas en désaccord. Ils désignent un univers désenchanté, une écriture qui se tait, une émotion qui ne reviendra plus. Confrontation et conjonction, les deux mots disent une présence passée, quelque chose de volontairement défunt auquel ordinairement on ne pense pas en observant le mouvement contemporain de la littérature. La distance entre les deux termes s'amenuise, et une signification inédite fraye son chemin. Celle-ci peut parfois apparaître incapable de maintenir l'espérance dans la littérature à un degré naturellement viable.

De la sorte, champs et postures se prolongent dans la situation paradoxale de l'écrivain négatif où la conscience d'une littéarité se nie et se transmet à la fois. Ce nom les rattache donc au champ littéraire et à son rêve d'unité. Il identifie inlassablement l'écriture comme le centre de leurs déterminations négatives, ce qui est vrai dans la plupart des cas, mais il la rend *indisponible* car les écrivains négatifs n'écrivent définitivement plus pour autrui mais pour eux-mêmes et pour le plaisir (ou le besoin) d'utiliser la langue. Il introduit directement à la négation de ces écrivains qui refusent d'écrire et, qui s'ils ne sont plus des écrivains, le furent assez pour interpeler, avec un mélange de gravité et d'extériorité, les motivations et le sort actuel de la littérature.

On objecte aux écrivains négatifs que ce qui est difficile c'est d'écrire, non de ne pas écrire : ce type de discours implicite est largement impensé à l'aune des écrivains négatifs. Il installe l'écriture comme une souffrance et rattache son absence à un soulagement. Au contraire, ce qui ne va pas de soi, c'est cette projection qui authentifie l'écrivain dans une posture souffrante et romantique, pure comme une belle image, tout en ne s'interrogeant nullement sur

[ce] qu'il advient de l'artiste qui, devenu une *tabula rasa* sous le rapport de la matière et de la forme de sa production, [et] découvre qu'aucun contenu ne s'identifie plus immédiatement avec l'intimité de sa conscience.¹²⁸

¹²⁸ Giorgio Agamben, *L'homme sans contenu*, op. cit., p. 73.

Ainsi opposer *seulement* la difficulté de l'écriture à l'agraphie, c'est élever son inconvénient au statut de justification d'une immanence de la littérature et de la culture actuelle et faire bon marché des continuelles menaces et doutes qui pèsent depuis son origine sur l'écrivain, du dédoublement de l'écrivain qui, semblable à l'artiste,

[est] l'homme sans contenu, qui n'a d'autre identité qu'une émergence perpétuelle au-dessus du néant de l'expression, ni d'autre consistance que cette incompréhensible station en dehors de soi-même.¹²⁹

« Qui parle » dans l'époque actuelle? Là est toute la question car si les identités d'écrivain sont bien entendu multiples, si « la littérature est un art sans preuves¹³⁰ », les écrivains contemporains sont aussi rompus à figurer leur représentation mais aussi leur transgression. L'auteur contemporain serait donc en quête de personnages *pour lui-même* comme le regrette Alain Vaillant¹³¹. Et même s'il s'en défend, l'image véhiculée par les éditeurs et les mass-médias accrédite ce constat. Qui est cet auteur qui exerce sa séduction et son talent par l'image ? Nous pourrions aller plus loin, et sans parodier Michel Foucault¹³² qui lie auteur et texte, sommer l'écrivain contemporain de dire s'il parle encore, s'il se *vit* et se *dit* en conformité avec des exigences éthiques et esthétiques et si sa parole n'est pas aveugle avant tout à lui-

¹²⁹ *Ibid.*, p. 75

¹³⁰ Nathalie Heinich, *Être écrivain, création et identité*, Paris, La Découverte, 2000, p. 202.

¹³¹ « Demeurent sur la scène littéraire, des auteurs en quête de personnages ou, s'ils sont prêts à d'infinis efforts, à la recherche du temps perdu. », Alain Vaillant, « Entre personne et personnage : le dilemme de l'auteur », *L'auteur*, colloque de Cerisy, *op. cit.*, p. 49.

¹³² Alors que les écrivains négatifs et la puissance de la négation en littérature opèrent parfois sans texte, la fonction auteur, précise Michel Foucault, « ne se fonde pas spontanément comme l'attribution d'un discours à un individu. Elle est le résultat d'une opération complexe qui construit un certain être de raison qu'on appelle l'auteur. [...] Ce qui dans l'individu est désigné comme auteur (ou ce qui fait d'un individu un auteur) n'est que la projection, dans des termes plus ou moins psychologisants, du traitement qu'on fait subir aux textes, des rapprochements qu'on opère, des traits qu'on établit comme pertinents, des continuités qu'on admet, ou des exclusions qu'on pratique. », Michel Foucault, « Qu'est ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits*, *op.cit.*, p. 801.

même¹³³. La subjectivité de l'écrivain s'appuie sur une incomplétude entre l'esthétique et la réalité et à la question du comment les faire coïncider en admettant que cela soit possible, l'on se rend compte que l'histoire des représentations devrait céder la place à une critique plus radicale. L'écrivain a toujours été enclin à célébrer le travail de l'écriture, dorénavant, il est tenu de se célébrer aussi dans une habile auto-contemplation où il « mime des sous-produits de son travail qui sont magiquement transférés au-dessus de lui comme son but¹³⁴ ». Constatons alors que les mortifications de l'auto-perception, la commisération et la souffrance ne désignent rien moins que l'écrivain comme une crise permanente, parallèle à celle de la littérature. Ce qui change, c'est la valeur nouvelle de cette crise devenue argument promotionnel, prête à investir la postérité sous cette forme. De déchirement métaphysique, l'œuvre créative dérive vers le constat de son insuffisance sur un terrain littéraire qui la referme sur elle-même. L'écrivain devient alors le pourvoyeur de la privation, ou bien s'absente du monde et de l'histoire et renonce à sa personne comme écrivain, divorce prononcé silencieusement par les écrivains négatifs.

La reconquête de soi des écrivains négatifs, « cette nostalgie de l'intérieur » disait Robert Walser¹³⁵, n'implique aucune posture de valorisation ou de dévalorisation. Elle se montre au contraire tout à fait capable de renoncer aux sirènes de la renommée et aux postures valétudinaires ou triomphantes de l'écrivain contemporain, postures qui s'établissent dans une symétrie bizarre avec la diffusion de l'œuvre. Avec la confrontation de la « montée en singularité » et de la « montée en objectivité¹³⁶ », les écrivains symétrisent création et réception et tout semble se jouer

¹³³ « Tout homme qui écrit écrit un livre ; et ce livre c'est lui », « Préambule de l'édition des œuvres complètes dite *ne varietur* », Victor Hugo, *Œuvres complètes, Politique*, Paris, Laffont, « collection Bouquins », 2002, p. 181.

¹³⁴ Guy Debord, *La société du spectacle*, *op. cit.*, p. 55.

¹³⁵ Cette nostalgie fait partie des outils de la renonciation de Robert Walser, outils identifiés par Enrique Vila-Matas dans *Docteur Pasavento*, *op. cit.* p. 252.

¹³⁶ « En matière de création, c'est donc la conjonction de la 'montée en singularité' et de la 'montée en objectivité' qui fait la grandeur. Il y a là une source perpétuelle de tension, entre expérience intérieure et extériorité de l'objectivation [...]. Toute reconnaissance passe par une généralisation, forcément désingularisante, qui rend les attestations d'objectivité toujours discréditables, soit par insuffisance

sur le même plan y compris la posture inédite de l'auteur. Ce faisant, l'œuvre se désarticule pour être en harmonie avec l'image et l'écrivain vaporise sa sincérité en multiples fragments aguicheurs dans le désir de paraître.

L'installation de l'écrivain dans sa représentation n'est pas nouvelle. Elle serre de près la dévalorisation de la littérature et épouse les mêmes périodes historiques. Alain Vaillant a tenté de cerner les alternatives de l'auteur au fil de l'évolution de la notion :

L'écrivain s'absente [...] du monde et de l'histoire : on ne peut dater précisément ce renoncement de la personne - et du citoyen -, mais il accompagne, sans doute, le reflux de l'idéologie romantique autour de 1848. Quoiqu'il en soit il constitue un moment inaugural pour la modernité artistique ; tirant les conséquences de ce divorce, l'écrivain prend alors appui sur son personnage et passe du plan des réalités revendicables à celui, gratifiant mais décepteur, des représentations : jouant de son masque qu'il interpose entre son public et lui, il se cache en l'exhibant.¹³⁷

Cette logique semble de plus en plus superposer le personnage de l'écrivain à l'écrivain et à l'œuvre. Au bord du chemin de la littérature, l'extrême défiance de Blanchot face à son image d'écrivain sonne comme une alarme ; elle attribue avec foi un sens majeur à l'œuvre car l'écrivain se dépouille dans sa quête¹³⁸ et « l'écrivain échappe au portrait et se reconnaît dans l'absence de ses particularités¹³⁹ ». Nous citons cet exemple de Blanchot comme un des indices de la négativité qui gagne quelques écrivains devant le primat du visuel. Personne n'exige pourtant une seule lumière aveuglante et unique à partir d'un choix arbitraire et faussé. Ni tyrannie de l'œuvre, ni celle de l'écrivain... Pourtant comment ne pas être d'accord avec Maurice Blanchot devant les abus du marché lorsqu'il affirme que l'écriture devrait exclure

d' 'objectivité' (ce sont les dénonciations du privilège accordé à la personne), soit par 'réduction au général'. », Nathalie Heinich, *Être écrivain, création et identité*, op. cit., p. 246.

¹³⁷ Alain Vaillant, *Entre personne et personnage, le dilemme de l'auteur*, op. cit. p. 45.

¹³⁸ Maurice Blanchot, *La part du feu*, op. cit., p. 103.

¹³⁹ Chantal Michel, « Maurice Blanchot », *Portraits de l'écrivain contemporain*, op. cit., p. 109.

« toute intention de plaire, tout souci d'unanimité, toute visée universelle¹⁴⁰ ». Mais la contradiction peine à être dépassée. « Le devenir et l'emprise que des écrivains ont en mes contemporains comme en moi ne laissent pas de faire en quelque sorte 'modèle' ¹⁴¹ » et la littérature à nouveau se tient en équilibre au bord du ravin tentateur. Dès lors on ne s'étonnera pas que des écrivains négatifs comme Robert Walser ou Jean-Pierre Issenhuth se défient constamment de l'énonciation majoritaire et regardent autre chose qu'une image unifiée nourrie de discordances immédiates, de la possibilité répétée à l'infini de voir sans savoir.

L'espoir n'est donc plus dans la difficulté de l'écriture mais dans la faculté malaisée de passer inaperçu, loin du modèle exemplaire incarné par l'image spectaculaire de l'écrivain. La topique inspirée des écrivains contemporains fait image de l'impuissance individuelle ordinaire tout en essayant de montrer que la parole n'est ni discréditée ni superficielle au sein de la culture industrielle. Ailleurs, dans l'écart généré par la négation, la stratégie du renoncement des écrivains négatifs porte, il est vrai, sa part de souffrance aigüe semblable à celle des morts-vivants, des enterrés vivants, mélancolie silencieuse du manque, nostalgie de quelque chose qui n'est pas encore advenu, chemin laborieux du congé définitif.

Écrire révèle une absence, ne plus écrire une formidable résistance. Nous serions tenter d'y considérer d'un côté une éthique de la conformité et de l'autre la puissance fondatrice de la rareté.

3.9 L'ÉCRIVAIN CONTEMPORAIN : UN PERSONNAGE CONTROVERSÉ

¹⁴⁰ Commentaire de Maurice Blanchot cité par Patrick Drevet dans « Paraître sans paraître », *Portraits de l'écrivain contemporain*, op. cit., p. 42.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 42.

L'imagerie de l'auteur est sous-divisée en de multiples postures d'autorité selon le succès, le genre pratiqué, la précocité, la prolificité ou au contraire la rareté, l'authenticité, la postérité, l'héroïsation, le secret, l'érudition, les ventes, les prix, les récompenses, etc. La multiplicité de la palette émotionnelle des rôles de la notion d'écrivain favorise une atomisation harmonieuse avec les effets du commerce, chacun en effet peut s'y retrouver et piocher dans les œuvres littéraires modernes selon la couleur du titre ou les thèmes littéraires porteurs du moment. L'écrivain gravite autour de ces sous-ensembles censés constituer des légendes plus ou moins habitables mais qui ne constituent jamais son unité, bien plutôt des fragmentations parfaitement réversibles selon les priorités marchandes.

Sur ce point, la séparation relativement nette jusqu'au XIX^e siècle entre écrivains et auteurs tend de plus en plus à diminuer dans un marché éditorial contemporain où l'image de l'écrivain devient celle d'une métamorphose médiatique, entre couronnement et chute. L'imagerie et le rôle médiatique se développent simultanément, liés mais semblant autonomes dans un champ médiatique qui les énonce comme des figures consommables. L'écriture et la mémoire littéraire surtout, servent de caution à une littérature contemporaine elle-même dévaluée, penchée sur son cas depuis longtemps, comme nous l'avons vu précédemment. Il reste aux écrivains à se valoriser, à « portraiturer » leur production dans les rayons télévisés de consommation de masse, à la rendre opérante par des assignations identitaires/publicitaires capables de les vendre, eux et non plus explicitement l'œuvre, bien qu'elle les accompagne non loin.

Les émissions littéraires, les revues spécialisées traitent donc d'auteurs ou d'écrivains selon les nécessités d'une imagerie circonstancielle qui les sert : classements, performances des ventes, chiffre d'affaires, produits dérivés, revenus sont toutes des données publicitaires de valorisation positive ; cette évolution impose diverses notions figuratives d'écrivains (le bon à rien, l'intellectuel, le lecteur boulimique, le nihiliste, le révolté, l'ironique, le déclassé, etc.) dans un marché qui

relève la singularité des écrivains non comme un état d'inspiration possible mais comme un argument commercial. Les ressources de l'expérience font alors un saut sémantique hors de la sphère littéraire et mutent en stéréotypes ou en impostures plus ou moins subtiles qui sont autant de concessions non littéraires, là où le bruit du succès n'est jamais que celui de l'autorité médiatique. La vocation littéraire, lorsqu'elle est évoquée, déborde en mode mineur de l'implicite de cette reconnaissance médiatique. L'écrivain continue à captiver alors que son intégrité est rattachée à une sphère de représentation non littéraire. Toutes ces scènes médiatiques où se débat l'écrivain ne peuvent qu'avoir un impact croissant sur la création littéraire et son intensité. Un niveau d'exigence insolite naît sur le présent de la lecture, il alimente des compréhensions fantaisistes, de l'auteur à l'œuvre. Il valorise un produit sans processus, la publication plutôt que le contenu ; l'image littéraire fait sens pour elle-même parce qu'accessible au plus grand monde dans une vitrine de librairie ou à l'écran de télévision.

Pour exister les auteurs doivent se transformer en œuvres. Plusieurs auteurs contemporains¹⁴² s'insèrent ainsi dans la littérature contemporaine en la faisant de moins en moins « littérature », de plus en plus investigation d'une nudité expressive « des intérieurs du corps »¹⁴³. On démontre toujours plus l'instrumentalisation par les auteurs d'une image parfois complaisante mais toujours stéréotypée d'eux-mêmes¹⁴⁴ réduit à un corps en suspension bourré d'énergie vitale mais dépeuplé. La stratégie de communication (faire choc, atterrer, séduire ou défier) se superpose à l'écriture et projette un regard étranger et déformant sur la littérature. « L'écrivain est un prédateur¹⁴⁵ » de lecteur qui ne remet jamais en cause le pacte culturel et l'écrivain

¹⁴² Christine Angot, Catherine Millet, Annie Ernaux, par ex.

¹⁴³ Claude Burgelin, « Du corps au texte », *Portraits de l'écrivain contemporain*, op. cit., p.49.

¹⁴⁴ La trajectoire médiatique de Alain Robbe-Grillet lors de la sortie de son livre *La reprise*, Paris, Minuit, 2001, donne précisément dans cette veine selon l'analyse de Gérard Langlade, « L'imagerie d'auteur a-t-elle des vertus ? », *Modernités*, numéro 18, *L'auteur entre biographie et mythographie*, Brigitte Louichon & Jérôme Roger (dir), Bordeaux, 2002.

¹⁴⁵ Claude Burgelin dans « Du corps au texte » (*Portraits de l'écrivain contemporain*, op. cit., p. 55.) montre bien le rétrécissement de l'imagination occupée à se saisir d'un corps fragmenté, à lui seul

installe celui-ci sur la scène médiatique puisqu'il veut avant tout survivre dans cette scène. Dans le cadre de l'autofiction de l'extrême contemporain,

[des] écritures prises dans une autarcie narcissique de plus en plus impérieuse ne peuvent plus se contenter du miroir textuel. Il leur faut ajouter, en des stratégies plus ou moins subreptices et plus ou moins consciemment pilotées, le miroir d'une image indéfiniment multipliée.¹⁴⁶

Lorsque la littérature contemporaine donne l'impression de tourner en rond, c'est au moins autant parce que les œuvres plébiscitées par les médias semblent interchangeables que parce que les auteurs le deviennent à l'aune de cette représentation. Lorsque le discours médiatique distribue bons et mauvais points, les écrivains contemporains ne s'écartent pas de l'objectif, ils continuent de sourire, la tête légèrement penchée, scrutent au contraire l'objectif, ou gesticulent devant un contradictoire, prisonniers de leur rôle.

Le mouvement de la démonstration spectaculaire se prouve simplement en marchant en rond : en revenant, en répétant, en continuant d'affirmer sur l'unique terrain où réside désormais ce qui peut s'affirmer publiquement, et se faire croire, puisque c'est de cela seulement que tout le monde sera témoin¹⁴⁷.

Malgré le conditionnement hégémonique du discours médiatique, certains auteurs, certains écrivains qui ont fait de l'écriture le centre de leur vie parviennent à questionner les tentatives de formulation conflictuelle de la problématique propre à l'auteur. Même s'il s'agit d'un auteur cerné entre littérature et édition, entre sa disparition derrière l'écriture et sa réapparition comme valeur ajoutée au livre, entre la valorisation culturelle et sociale d'un statut d'auteur ou d'écrivain et les attentes liées à l'écriture comme singularisation, entre le devenir de l'œuvre et le présent de l'écrivain. Blanchot, nous le savons, fut un des leurs, comme Mallarmé, Kafka, René

porteur d'identité. Le texte devient porteur d'une expressivité extrême, quasi physique comme les gestes désespérés d'un homme ou d'une femme qui se noie.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 52.

¹⁴⁷ Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, op. cit., p. 28.

Char, Des Forêts. Les écrivains négatifs le sont tous, et sans doute plus précisément à la manière dont Blanchot envisageait l'écrivain comme le souci de ne jamais « faire l'écrivain ». Chantal Michel attribue aussi à cette attitude un sens assez net de la dissimulation et de l'effacement :

[il] écrit aussi que sa quête se solde toujours par un échec, d'où l'obligation qui est la sienne de la recommencer. Nul n'est donc jamais définitivement « écrivain » dans la perspective de Blanchot, et, au lieu d'identifier quelqu'un, ce mot aurait plutôt pour fonction de priver, celui qui écrit d'identité. D'ailleurs, si l'on essaie de définir le mot « écrivain » chez Blanchot, on n'arrivera qu'à une « dé-finition », c'est à dire qu'on ne pourra attribuer de sens stable et définitif à ce mot.¹⁴⁸

Les écrivains négatifs cristallisent assurément cette « dé-finition » par leur dénomination têtue ; ils vont même au-delà en enchaînant le paradoxe de refuser toute parentèle, sans conteste surpris eux-mêmes d'être encore dénommés écrivains (Robert Walser refusait jusqu'à l'évocation de son passé) alors qu'il s'agit de cette personne défunte laissée en arrière, éteinte sous les coups de leur sensibilité indivisible. Si les écrivains négatifs apportent une réponse toujours singularisée, ils s'échappent de toute leur négation performative à une reconnaissance comme écrivain.

Mais il serait vain de réduire une approche contemporaine des écrivains aux seuls bartlebys, celle-ci définit une zone frontalière densément peuplée qu'il faut aussi comprendre. Dans la littérature actuelle, des écrivains préoccupés d'une certaine éthique et d'une morale de l'écrit persistent à écrire puis à publier, installés sur une ligne d'équilibre fragile entre image de l'écrivain et identité littéraire, sincérité et authenticité. Patrick Drevet après une trentaine de livres, conseiller éditorial aux éditions Gallimard, figure de l'institution littéraire, réfléchit à sa propre condition d'écrivain. Il constate que

[cet] enchaînement de paradoxes entre l'être et le paraître, et que l'image de l'écrivain cristallise assurément de façon cruciale, tourne en définitive, je

¹⁴⁸ Chantal Michel, « Noms propres et images », *Portraits de l'écrivain contemporain*, op. cit., p. 108.

crois, autour de l'idéal jamais atteint de la présence. Présence à l'autre et au monde qui ne se distingue pas de l'exactitude à soi-même. Désir de voir, désir de vivre. Et cela est vrai autant pour le lecteur que pour l'écrivain.¹⁴⁹

Patrick Drevet lève ainsi un coin du voile. Le terme de tromperie qu'il avance résume parfaitement l'illusion de l'image liée à l'écrivain. On retrouve tout au long de son texte les expressions « dès pipés, fuite en avant, finitude que je m'obstine à contester, incompatibilité ». Ces termes accompagnent une méditation sur son parcours médiatico/littéraire. Car Patrick Drevet, écrivain a aussi le « désir, d'être publié et même d'être photographié, interviewé, sollicité, critiqué¹⁵⁰ ». Toute la contradiction de l'écrivain contemporain est là ; elle est dans ce désir de reconnaissance et dans la relativisation ou la méconnaissance de la déformation effectuée par les mass-médias ; elle réside dans la rationalisation de l'image comme nécessité alors que Drevet sait parfaitement à quoi aboutit cette image infidèle.

Je ressens [...] toute l'incompatibilité qu'il y a entre le contenu de mes livres, le mouvement qui me portait quand je les écrivais, le but que je visais et les contours de la personne, les traits du visage, le sourire que je suis invité à proposer. Au point que j'en éprouve le sentiment de tromper, et je me dis que si le photographe m'avait lu, il ne prendrait pas tant de peine.¹⁵¹

Si la gêne est réelle, l'impasse des conditions publicitaires et des stratégies du paraître ou du marketing sont, elles, éludées parce que non véritablement réfutées. Drevet oscille, toujours droit et honorable, pourtant bien loin de la négation mais touchée par elle.

En écho, lorsqu'à leur tour les écrivains négatifs se détournent de la Renommée, c'est, nous l'avons vu, pour rester fidèles à eux-mêmes. Ils reflètent, par leur déni extrême, la nature d'un spectre qui hante les rapports de l'auteur avec le livre et avec l'édition, spectre que nous pourrions résumer, vu du côté de l'édition, comme la confusion entre le livre objet culturel et l'activité littéraire mais aussi celui

¹⁴⁹ Patrick Drevet, « Paraître sans paraître », *Portraits de l'écrivain contemporain*, op. cit., p. 46.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 45.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 44.

de l'effacement de soi dans une pratique où la transmission se donne comme message, là où le contenu et le sens, la mesure originale de l'œuvre se recomposent en fragments de l'œuvre et non-vérité de l'auteur. L'auteur se perd ainsi soumis au dogme de l'originalité qui semble le statut médiatique le plus envié.

L'écrivain moderne, tout comme l'écrivain négatif, véhicule le rêve de cet écrivain-artiste dont Jan Patočka parle comme d'un « révélateur de la vie, du sens de la vie¹⁵² », mais il porte le poids d'une mainmise sociale, d'une instrumentalisation et d'une finalité qui lui échappe par bien des aspects.

Lorsqu'il y a dispute sur l'existence ou l'inexistence de « l'auteur », sur la légitimité du recours à sa notion, c'est simplement que l'on confond sous ce même nom deux concepts bien distincts : celui de l'ouvrier de l'ouvrage et celui de l'auteur de l'œuvre. On pourrait dire que l'on confond un « auteur » situé hors de l'œuvre et un autre auteur qui ne peut se trouver ailleurs qu'en elle. Cette confusion dissipée, la dispute n'a plus d'objet¹⁵³.

Cette affirmation péremptoire entend régler un peu vite un conflit qui n'est pas près de finir. Les écrivains négatifs ont fait le constat qu'il leur est impossible de demeurer des artisans et que leur œuvre ne peut-être un moyen d'union et de transmission pour des raisons qui lui sont extérieures. Il leur semble légitime de s'extraire et sans doute n'ont-ils pas le choix, alors que leur refus pose sans arrêt à la littérature la question de la légitimité, celle de l'écrivain, de l'œuvre et de la culture qui les accueille.

C'est peut-être pour cette raison que la notion d'auteur pose de nombreux problèmes à l'extrême contemporain comme elle en a posé à la postmodernité. Les essais sur la notion d'auteur de Roland Barthes, Michel Foucault, Gérard Genette, Jacques Derrida ou Alain Viala¹⁵⁴ ne paraissent pas avoir épuisé le sujet. La

¹⁵² Jan Patočka, *L'écrivain, son « objet », essais, op. cit.*, p. 91.

¹⁵³ Jean-Luc Nancy, Federico Ferrari, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, 2005, p. 10.

¹⁵⁴ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », « De l'œuvre au texte », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, collection « Points/essais », 1984, pp. 63-69 et pp. 70-80. ; Jacques Derrida, « Le livre à venir », *Papier machine*, Paris, Galilée, collection « La philosophie en effet », 2001, pp. 15-31 ; Michel Foucault, « Qu'est ce qu'un auteur? », *Bulletin de la société française de philosophie*, Paris, Armand Colin, 22 février 1969, pp. 75-104 ; Gérard Genette, *Seuils*, « Le nom d'auteur », Paris, Ed.

confusion persiste au moins dans la conception contemporaine de cette figure si singulière de l'auteur qui nécessiterait de ruser aussi bien avec la réalité qu'avec la maîtrise de sa réflexivité et son accomplissement. À la fois présence et pratique d'écriture, la notion d'auteur implique un investissement et une confrontation. À la fois parcours, crise, immédiateté, deuil, masque et tensions, la conception contemporaine de l'auteur engendre des interprétations complexes en pleine évolution (notamment avec le développement des nouvelles écritures et des nouvelles technologies). La vulnérabilité de l'auteur devient le corollaire d'un vaste mouvement de réalisation sensible où le créateur projette une individualité que l'on souhaiterait irréductible aux tentations de l'image dans un contexte culturel et social par définition mouvant. La notion d'auteur englobe le parcours fécond de la création littéraire, et il faut l'entendre jusque dans la réception de ce qui se distribue : l'œuvre bien sûr mais aussi la notoriété, la reconnaissance, l'ego, le dévoilement. Ce territoire est maintenant balisé et fortement codé par une culture industrielle. À terme, celle-ci dévalorise aussi bien l'écriture qu'elle valorise l'ambition à l'expropriation de soi simultanément à celle d'être lu du plus grand nombre.

Existe-t-il quelque chose de commun entre un repli définitif comme celui des écrivains négatifs et la fuite sans fin de la mise en scène, la mise en images de l'écrivain, de la fonction « intellectuelle » de l'auteur ? Patrick Drevet confirme mélancoliquement que

L'écriture m'a conduit à l'opposé de ce que j'avais cru vouloir atteindre en m'y engageant. Elle relève d'une aspiration à une transparence qui certes ne serait pas un effacement, qui rendrait au contraire possible une proximité toujours plus étroite avec l'autre, mais qui est l'inverse de l'apparence sociale, anecdotique, répétitive, typée, à laquelle sont cantonnés les outils médiatiques.

Elle ne mise pas sur l'avenir et l'immortalité mais sur le présent, sur le réel, sur une certaine quantité de présence¹⁵⁵.

Les assignations de propriété sur l'œuvre, sur l'auteur, sur son présent et son futur sont maintenant distribuées et chaque conscience inquiète est en droit de douter d'une littérature qui s'abandonne dans des frontières qui ne sont plus les siennes mais celles de la culture industrielle. Bien que l'écriture clandestine ou confidentielle des bartlebys conserve le mérite d'élargir l'espace libre de l'imagination, chaque vécu, par essence éphémère, s'asphyxie dans la médiatisation à outrance qui s'obstine à dresser les pièges de la représentation. Être seul avec sa solitude, confronté à une écriture aux dons d'exploration conservés, est un parcours de combattant, de résistant ou les tentations du basculement sont présentes comme elles le furent pour Melville, Rimbaud ou Walser.

Ainsi dressée, sans beaucoup d'aspirations élevées, la culture industrielle répète dans l'activité littéraire des images en vogue, fausses et légères comme des bulles de savon, des événements toujours semblables comme s'il s'agissait d'épurer tout conflit entre la littérature et l'écriture, entre l'auteur et l'imagination. C'est en dehors de ce flou qui glousse et papote, loin des cadrages luminescents que les bartlebys prospèrent, avec comme outils leur négation et la force bienfaisante et créatrice de cette littérature mauvaise dont parlait Kafka en pointant du doigt la place des écrivains morts. Mais la littérature a changé et les écrivains négatifs, vivants ou morts, sont maintenant à leur place dans cette littérature mauvaise : « on parle de leur œuvre et l'on pense à leur action¹⁵⁶ », à leur renoncement à la littérature, à leur effacement volontaire. Mauvaise et bonne littérature strictement délimitées, on invoque alors la puissance singulière d'un résultat médiatique fallacieux qui expose les auteurs et les écrivains comme des produits.

¹⁵⁵ Patrick Drevet, « Paraître sans paraître », *Portraits de l'écrivain contemporain*, op. cit., p. 43.

¹⁵⁶ Franz Kafka, *Journal*, op. cit., p. 181.

Les écrivains négatifs, plutôt que de subir l'étreinte de ce baiser mortel, empruntent un sentier maintenant inexistant de la littérature car depuis longtemps oublié : « chercher dans les plis du non-être comment s'appartenir¹⁵⁷ ».

¹⁵⁷ Claudio Magris, *L'anneau de Clarisse*, op. cit., p. 573.

CHAPITRE IV

INCARNER BARTLEBY

4.1 DES FORMES DE L'ABSENCE CHEZ QUELQUES BARTLEBYS

Nous avons identifié dans le personnage de Bartleby plusieurs sillons creusés par la présence privilégiée de la négation, et parmi ses thèmes génériques, une forme plus générale se cristallise, regroupée autour des thèmes du silence, de l'absence et du refus. Cette triade spécifique à Bartleby figure synthétiquement les grands thèmes asymétriques de l'écrivain négatif. Refus, absence, silence sont les leviers qui permettent l'essor et la reprise de la puissance de Bartleby, l'identification à la littérature, territoire d'origine, en dehors de la littérature, territoire refusé. Ces trois grandes modalités s'entremêlent pour se recomposer selon différents ancrages, suivant de multiples démarches individuelles. Elles relèvent bien sûr du domaine du vécu et ne peuvent être des entités autonomes, au contraire elles se croisent et s'associent, se séparent et fusionnent selon plusieurs combinaisons dues aux situations de la vie-même.

Cataloguer la puissance de la négation semble être une gageure, toutefois, la qualité de l'effacement et l'intensité de la négation chez plusieurs écrivains négatifs déclinent des variations abondantes et différentes autour des trois thèmes primordiaux. Nous avons rassemblé dans l'appellation générique de « forme de l'absence » ce qui peut clarifier à la fois l'aboutissement et le ferment du lien brisé avec la littérature. Celles-ci jouent sur les registres du silence, de l'absence, du refus et ces trois thèmes majeurs se contaminent l'un l'autre tant la tonalité de la négation,

la volonté de dissociation est prégnante chez chacun d'eux. Leur thème unifiant relève toujours de la sensation de la négation et de la trahison de la littérature. Chaque contour ainsi défini parce qu'habité est comme une chaîne : il s'ouvre aux autres. À mesure qu'il s'intensifie, son caractère libérateur prolifère et absorbe l'espace rebelle des trois thèmes initiaux - absence, refus, silence - de la négation. Nous avons tentés de regrouper par thème dominant et par souci de commodité les dix formes de l'absence qui suivent :

REFUS : les vibrations du refus – la métamorphose intime – l'authenticité de l'expérience – prendre le maquis –

ABSENCE : esquiver n'être personne – une poétique de l'extinction – respirer dans les régions inférieures – construire une cabane –

SILENCE : la conscience de la menace – la décréation –

Les écrivains négatifs qui les illustrent seront présentés avec leurs propres formes de l'absence, sans hiérarchie ni harmonie préétablie, si ce n'est leur commune redevance au vaste processus de la négation et à sa prolifération à partir de la littérature.

La négation des écrivains négatifs correspond à un mode d'être où alternent vrai et faux, mensonge et vérité, refus de la littérature et tentation de l'écriture. Robert Walser est, nous le verrons, une excellente illustration de ces conflits internes et de ces contradictions. En qualifiant l'agraphie de Robert Walser d'expérience sans vérité, Agamben note que « ces expériences sont sans vérité, parce qu'en elles il y va de la vérité ¹ ». Chaque forme d'absence est ainsi elle-même à la croisée de tensions psychologiques profondes, d'étapes littéraires et philosophiques vécues comme autant de démystifications et de nécessaires attentes du fait littéraire et scriptural. Cette diversification des formes de l'absence dessine en creux la tentation d'un nouvel équilibre individuel avec le monde, loin des contradictions internes dissoutes dans l'espace de la littérature, loin des « lettres mortes » de *Bartleby* demeurées sans

¹ Enrique Vila-Matas, *Bartleby ou la création*, op. cit., p. 56.

destinataires. Pour cette raison, les formes de l'absence éloignent les écrivains négatifs d'une littérature actuelle insuffisante à exprimer où même à éclairer un vécu et des significations réelles, des moments vécus au présent.

Une forme de l'absence ne se définit pas par sa fixité, mais par sa dissonance. Elle se conjugue en scènes humaines elles-mêmes variables. Elle se conjugue à son tour sur plusieurs tons, dans plusieurs strates. Par exemple, la volonté d'absence si commune chez les écrivains négatifs utilise les ressorts de l'esquive chez Fernando Pessoa, de la renonciation chez Robert Walser, de la clandestinité chez Paul Nougé. Chaque forme est l'indice valable d'une négation et d'un dépouillement volontaire qui est aussi varié que les comportements humains, mais également l'expression constante d'un désaveu, le noyau de ce qui imprègne et ronge la littérature et de temps à autre la repousse si violemment qu'il l'invente à nouveau à l'instar de Rimbaud. C'est pourquoi nous avons choisi d'interroger quelques traits et aspects de ces formes de l'absence, non comme présences globales mais comme architectures sporadiques, comme proximités signifiantes et déroutantes de cette soustraction à l'écriture, de ce frémissement du vide qui éboule peu à peu ou relance la littérature à cause *du cœur révélateur* que constituent les écrivains négatifs. Ce qui prévaut alors dans ce battement sourd, ce sont les formes d'absence comme autant de caractéristiques individuelles, propres à appréhender la phénoménologie de la littérature moderne et contemporaine. En voici quelques-unes qui permettent d'approcher les territoires de la négation de la littérature.

4.1.1 Les tensions vitales du refus

4.1.1.1 Vibrations du désaveu

Le refus des écrivains négatifs résonne comme un silence. Forme compacte de l'absence, idée fixe et obsédante dans le cas de Robert Walser, le refus de l'écrit est multiple. Il peut prendre la forme d'une contestation de l'écrit et un appel à la vie

dont le parcours de Rimbaud émerge avec évidence. « Plus de mots » écrit-t-il². Et ces trois termes peuvent s'imaginer avec l'aide d'une infinité de tons, de la colère à la supplique résignée d'un refus successivement opposé à l'écriture, à soi, à la gloire de l'auteur, aux émules, aux amis, à la réalité, à l'illusion. À la toute fin de « Une saison en Enfer », Rimbaud résume ce qui est peut-être alors son véritable dilemme : la conscience de l'insuffisance des mots et de la poésie devant ce qu'il nomme la réalité rugueuse :

- Quelquefois je vois au ciel des plages sans fin couvertes de blanches nations en joie. Un grand vaisseau d'or, au-dessus de moi, agite ses pavillons multicolores sous les brises du matin. J'ai créé toutes les fêtes, tous les triomphes, tous les drames. J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues... J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels. Eh bien! Je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs ! Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée!

Moi! Moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je me suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre! Paysan!

Suis-je trompé ? la charité serait-elle sœur de la mort pour moi ?

Enfin, je demanderai pardon pour m'être nourri de mensonge. Et allons.

Mais pas une main amie! Et où puiser le secours ?³

Pour plusieurs écrivains négatifs le refus semble concerner de prime abord l'écriture, mais le refus est aussi la rupture d'un contrat tacite d'écrivain ou même le constat de la condition de poète. Dans une de ses lettres le poète anglais John Keats précise que

[le poète] est tout et n'est rien : il n'a pas de caractère, il jouit de l'ombre et de la lumière [...]. Ce qui choque le philosophe vertueux fait le délice du poète caméléonique. [...] Le poète est alors « l'être le moins poétique qui soit car, dépourvu d'identité, il est continuellement en train de substituer ou de garnir des corps. [...] Si, par conséquent, le poète est dépourvu d'être en soi et que je

² Arthur Rimbaud, « Mauvais sang » *Œuvres, op. cit.*, dans le poème « Une saison en enfer », p.114.

³ *Ibid.*, le poème « Adieu » dans « Une saison en enfer », p. 142.

sois poète, qu'y a-t-il d'extraordinaire à ce que je dise que je vais cesser d'écrire à jamais⁴.

Dans son enquête sur les écrivains négatifs, Enrique Vila-Matas, que John Keats ne pouvait laisser indifférent, remarque que celui-ci a parfaitement entendu

[la]capacité négative du bon poète, lequel sait observer la distance et la neutralité requises à l'égard de ce qu'il dit, pour entrer en communion directe avec les situations et les choses afin de les transformer en poème⁵.

Le refus de l'écriture peut ainsi cerner la pure existence d'un cœur poétique et la soustraction à l'écriture se vouer à maintenir une frémissante fidélité à sa perception. Ce que nous voulions vérifier ici c'est que le refus des écrivains négatifs, pris individuellement, n'a pas la logique d'un corps de métier. Il oscille toujours de l'écriture à la littérature, de la créativité à la posture d'auteur, du poète au poème. La conscience de la réalité trop lourde exprime un des vecteurs possibles de la négation mais la prééminence de l'imaginaire présente, chez Pessoa par exemple, une motivation suffisamment grave pour aider à construire un monde d'absence. Pour Keats, la négation est intimement liée à la condition fusionnelle du poète ou de l'écrivain, de son moi dépeuplé et vide en regard des stimuli extérieurs qui l'exaltent. Le vertige du poète est un éclair intense dont la lumière s'amenuise dans l'écriture, un état intransmissible qui rend son énoncé particulièrement insignifiant. Pour ne pas perdre cette force première, il n'est pas interdit de quitter l'écriture, de refuser d'écrire, qui plus est « à jamais » prévient Keats et sans doute de demeurer, comme Magloire-Saint-Aude, un poète libéré des poèmes.

Contemporain, J. D. Salinger⁶ à son tour a obstinément refusé toute compromission avec la culture industrielle et avec les médias. Que refuse-t-il⁷ ? Est-

⁴« Lettre à Richard Woodhouse du 27 octobre 1818 », *La correspondance inédite de John Keats, présentée et traduite par Lucien Wolf*, Les Cahiers Libres, Malakoff, 1928, p. 82. Keats n'est pas un écrivain négatif mais on devine par ses mots qu'il a entrevu la portée prodigieuse de la négation en poésie.

⁵ Cité par Enrique Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*, op. cit., p.120.

ce l'écriture ou la gloire dont parlait Rimbaud au profit de la tranquillité ? Sans doute tout cela tant son refus est étendu. De ses nouvelles à quelques rares échos biographiques, son refus est permanent. Il exprime un constat dépourvu d'ambiguïtés sur la réalité sociale contemporaine et la culture occidentale. En l'absence de déclarations publiques et de commentaires de Salinger, on doit puiser dans ses nouvelles pour « entendre » la pertinence de sa négation et de son refus multiple, par exemple de l'accès à la connaissance à son attente ambitieuse de l'éducation :

L'éducation aurait une bien meilleure odeur, si elle ne commençait pas par la quête du savoir, mais plutôt de manière Zen, par celle du non-savoir.⁸

Son approche négative et fortement critique est tout aussi incisive en ce qui concerne les éditeurs et la littérature. Son éditeur britannique donne un écho, peut-être amplifié, mais on y devine peur et angoisse devant cet auteur déterminé à conserver ses droits sur son œuvre, à participer à la diffusion de celle-ci et non à céder devant un éditeur quel qu'il soit.

Sa phobie ce sont les éditeurs ; il se rend bien compte que les livres doivent être publiés, mais il aimerait bien que ce ne fut pas le cas... Je dirais qu'il nourrit une véritable haine contre les éditeurs.⁹

Car le refus de J. D. Salinger n'est pas un caprice aveugle, c'est un gain nécessaire pour demeurer un écrivain libre et conserver sa liberté :

C'est ma conviction assez subversive, qu'un écrivain doit suivre son inclination s'il veut rester dans l'anonymat et l'ombre ; c'est au cours de ses années d'activité et en dehors de ses écrits, ce qui lui est alloué de plus précieux au monde.¹⁰

⁶ J.D. Salinger (1919) est l'auteur de *The Catcher in the Rye* (1951) qui l'a rendu mondialement célèbre. Il s'est toujours soigneusement protégé de toute publicité personnelle.

⁷ « [Salinger] ne pensait pas pouvoir m'empêcher d'écrire un livre sur lui, mais il voulait que je sache - 'que cela serve ou non à quelque chose' - qu'on avait déjà trop violé sa vie privée, qu'il en avait suffisamment souffert et qu'il ne le tolérerait plus 'aussi longtemps' qu'il vivrait », Ian Hamilton, *L'écriture et le reste, à la recherche de J.D. Salinger*, Paris, Payot, 1988, p. 14.

⁸ Extrait de la nouvelle de J.D. Salinger « Zooey » cité par Ian Hamilton, *ibid.*, p. 201.

⁹ Propos attribués à Roger Machell, éditeur britannique de J.D. Salinger, *ibid.*, p. 203.

¹⁰ Notice biographique écrite par J. D. Salinger en 1961 : « à jeter après usage », *ibid.*, p. 228.

Ce refus se déverse du savoir à la littérature, il contribue à une vision de l'écriture et de l'auteur dépouillée de tout superflu, d'un écrivain qui se réapproprie dans son propre mouvement, contre le monde. Salinger a fusionné les raisons de son refus de paraître en une issue prévisible : il a constamment refusé que les médias envahissent sa vie privée et, depuis 1970, ne publie plus.

Syndrome équivoque, le refus des bartlebys est avant tout un retrait qui unifie les détails d'une négation, il est un choix plus ou moins conscient d'envisager et de contester les connexions nécessaires à l'expansion de l'écriture dans la littérature. Le refus s'installe dans la durée : le cas de Emilio Adolpho Westphalen¹¹ cité par Vila-Matas est exemplaire, ou celui de Robert Walser qui durant vingt-trois ans n'écrivit plus. Le culte voué à Rimbaud, en partie pour son agraphie poétique, est suffisamment connu. Cependant, le refus n'empêche pas obligatoirement la continuité d'une écriture personnelle bien qu'il aboutisse à différer l'écriture de romans ou de poésies : les carnets de Joseph Joubert¹² en sont un exemple :

Il n'écrivit jamais un livre. Il se prépara seulement à en écrire un, cherchant avec résolution les conditions justes qui lui permettraient de l'écrire. Puis il oublia même ce dessein. Plus précisément ce qu'il cherchait, cette source de l'écriture, cet espace où écrire, cette lumière à circonscrire dans l'espace, exigea de lui, affirma en lui des dispositions qui le rendirent impropre à tout travail littéraire ordinaire ou le firent s'en détourner.¹³

Mais il existe aussi chez Joubert un refus et un questionnement incessant de la forme et de l'œuvre. C'est la qualité de ce refus et de ce questionnement qui fondent son

¹¹ « Poète né à Lima en 1911, aura marqué la poésie péruvienne en la mariant génialement à la tradition poétique espagnole dans deux livres au lyrisme hermétique et qui, en 1933 et 1935, éblouirent leurs lecteurs : *Les îles étranges* et *Abolition de la mort*. Sur ce premier coup de boutoir, il passa quarante-cinq ans de silence poétique total. [...] Pendant tout ce temps de silence, tout le monde demandait à Westphalen pourquoi il avait cessé d'écrire [...]. Toujours la même question, et toujours, pendant près d'un demi-siècle, le visage couvert de la main gauche, la même et peut-être énigmatique réponse : - Je ne suis pas en état », Enrique Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*, op. cit., p. 193.

¹² Joseph Joubert (1754-1824), ami de Chateaubriand. Ses notes, lettres et journaux ont été publiés après sa mort : *Carnets I et II*, Paris, Gallimard, 1994 et *Essais, 1779-1821*, Paris, Nizet/Ducros, 1983.

¹³ « Joubert et l'espace – Auteur sans livre, écrivain sans écrit », Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, op. cit., p. 71.

recul répété devant l'œuvre. La fluidité qu'il pensait identifier dans le monde sensible l'éloigne de l'œuvre future qui bondit sans cesse plus loin. Cet éloignement pourrait être dicté par un refus latent qui rend Joubert incapable de s'installer dans une veine littéraire autre que le journal ou des essais décousus et provisoires comme la vie. Un homme qui a pu écrire qu'« il faut ressembler à l'art sans ressembler à aucune œuvre¹⁴ » devait être capable de porter loin les révélations douces et discrètes de son refus de la littérature.

Derrière le refus, derrière le renoncement et la volonté d'oubli, les bartlebys se sont posés quelques questions essentielles qui minent et dynamisent la littérature elle-même : pourquoi faut-il écrire, sur quels sujets, combien de temps, pour quels résultats, pour qui ? Puis, munis de ces repères, nantis de réponses comme de silences, ils se sont installés dans des refus aux nuances multiples selon les trajets individuels, les cultures, les enjeux de l'époque. Mais leur refus signifiait une réelle authenticité et une très rare sincérité. Pour ces raisons, eux-mêmes sont devenus de plus en plus indiscernables. Ils n'obéissent à aucun des poncifs liés à la reconnaissance des rôles en littérature et l'écriture.

Pour moi, écrire c'est m'abaisser ; mais je ne peux m'en empêcher. Écrire, c'est comme la drogue qui me répugne et que je prends quand même, le vice que je méprise et dans lequel je vis. [...] Écrire, oui, c'est me perdre, mais tout le monde se perd, car vivre c'est se perdre.¹⁵

Dans le refus de Bartleby, dans le labyrinthe de sa négation, résident un mystère : une lucidité ou de l'ennui, une stratégie ou une absence de stratégie, autant d'espaces-limites loin d'une morale de la création. L'objet du refus des bartlebys, l'absence, dépeint l'aboutissement d'un processus négatif subtil aux lignes de force et à la cohérence interne bien loin du malentendu. L'ironie peut y être convoquée, nous l'avons vu, par une formule à multiples tranchants. On y parle le langage muet de l'impossibilité de l'écriture, mais on y entend aussi des cris et des revendications, du

¹⁴ *Ibid.*, p. 76.

¹⁵ Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, op. cit., p. 99.

désir et des exigences, une façon de contourner le réel ou même de l'effacer qui révèlent sa subversion. Cruelle vérité mise à jour, le désordre qui s'échappe par le refus de quelque bartleby dévoile soudain la dénaturation de l'écrit au profit de codes identificatoires scripturaux ou éditoriaux sans véritable intégrité, tous préoccupés de réduire la marge d'erreur des hypermarchés du livre ou de renouveler les productions cinématographiques. Le refus des bartlebys révèle des pratiques littéraires asservies à des choix idéologiques, à des discours justifiant compromis et croyances sociales où la simple soumission à la consommation est constamment vantée. Le refus signifie la fin de cette croyance. Écrivains, avant d'être négatifs, ils ont cherché

les conditions d'une pensée autonome qui ne soit pas un pur assemblage de slogans publicitaires et d'évidences partagés par tous [...]. Ils ont cru en une littérature qui [...] contribue à mettre notre faculté de compréhension à l'épreuve d'un système qui justement se nourrit d'occulter l'énigme de notre présence au monde ¹⁶.

L'existence des écrivains négatifs avertit l'espace littéraire de la menace de plus en plus accablante qui pèse sur lui. Elle éclaire les zones formatées de la culture industrielle qui lui sont dévolues. Les refus de ces écrivains désignent la malédiction mercantile par « l'Empire » et le détournement de l'espérance qu'il ne peut ignorer. Si l'écriture les coupe d'eux-mêmes, c'est parce que le territoire littéraire tourne à vide sur lui-même ; les écrivains du refus ne sont plus alors que des ombres sans mission autre que trouver un abri impénétrable qui protège leur identité. Ou bien d'élaborer des destins de récalcitrants, encadrés de juristes, comme celui de Salinger.

Quelque chose doit pourtant être précisé, il s'agit du rapport particulier que ce refus entretient avec chaque renaissance de la littérature¹⁷. Ce refus du passé est présenté parfois comme la condition nécessaire à l'expansion de la littérature. Là réside le mystère qui relie les déserteurs de la littérature à son évolution. La question -

¹⁶ Alain Nadaud, *Malaise dans la littérature*, Paris Champ Vallon, Seyssel, 1993, p. 56.

¹⁷ Rompre avec le passé est le souci premier de chaque école littéraire, le Romantisme, le Symbolisme, le Naturalisme, Le nouveau Roman, etc.

récurrente - pour l'histoire et la critique littéraires est celle-ci : pourquoi plusieurs de ces écrivains négatifs en sont-ils devenus les principaux moteurs ? Simplement parce qu'ils sont à la fois écrivains *et* négatifs. Rimbaud, bien sûr, figure le poète symboliste déserteur mais aussi l'adolescent révolté. La désertion et les thèmes du clandestin Robert Walser marquent le point zéro d'un non-contenu particulièrement moderne dans la littérature d'expression allemande¹⁸. Le magnétisme de la déchéance pour Magloire-Saint-Aude intensifie la modernité d'une littérature haïtienne rebelle aux contenus historiques ensevelis sous l'esclavage et la dictature. Le refus, parfois la rupture, choisis, nettoyés en une raison acceptable pour la littérature, profitent de la confusion ou de l'inexplicable de la démarche. La radicalité des écrivains négatifs se retrouve exposée comme seul refus alors qu'elle est façonnée par la rupture et la négation. Détournée et réduite à une prétendue valeur symbolique *dans* la littérature, c'est l'image des écrivains négatifs qui se fond dans la continuité littéraire comme représentation du refus, coquille vide d'un refus sans négativité, alors que les écrivains négatifs demeurent *extérieurs* à toute littérature.

Un autre clandestin des lettres a institué le refus en un art de l'ironie rarement atteint : Macedonio Fernández¹⁹, mentor de Borges. Dans une étude qu'il lui a consacrée, Lionel Destremau mentionne ce commentaire de Borges :

Macedonio était passé maître dans l'art de ne rien faire et de rester solitaire, ne vivant que pour mieux penser ; écrivant pour mieux le faire, mais n'emportant jamais les manuscrits lorsqu'il changeait d'appartement ou, le

¹⁸ « Mais ce que je sais, c'est que je serai plus tard un ravissant zéro tout rond », Robert Walser, *L'Institut Benjamenta*, Paris, Gallimard, 1995, p.32-33.

¹⁹ Argentin (1874-1952), son fils Adolfo de Obieta dit de lui que son « indiscipline véritable, véritable négation du temps [...] ou son mépris véritable aussi, des magnificences de ce monde, ou encore son manque véritable de l'indispensable vanité [...] tout cela peut expliquer que nombre de ses écrits se soient égarés et qu'il ait laissé plusieurs livres inachevés, à tous les stades, de puis la pure existence, jusqu'à une sorte de demi-existence. (Il me répliquerait que toute son œuvre de penseur et d'artiste tient dans une plaisanterie, un vers, peut-être quelque conte, quelque intuition métaphysique ou esthétique, rien de plus.) », ¹⁹ Adolfo de Obieta, « Préface », Macedonio Fernández, *Papiers de Nouveauevenu et continuation du Rien*, Paris, Corti, 1992.

plus souvent, de pension. Écrire n'était pour lui, que formuler d'une façon nouvelle ce qui avait déjà été dit²⁰

Si les quelques livres et poèmes²¹ de Fernández demeurent presque confidentiels, son héritage littéraire consiste dans l'empreinte de ses refus qui ont influencé de manière incontestable les approches et la création littéraire de son disciple et admirateur Borges. Il a fallu plusieurs années à ses proches pour récupérer ses écrits dispersés. Macedonio revendiquait cette dispersion : « Je ne suis que l'auteur d'un manuscrit trouvé²² ». Il se revendiquera comme « L'idiot de Buenos Aires », rejoignant l'analyse de l'idiot (qui n'existe qu'en lui-même) de Clément Rosset que nous avons mentionnée plus haut. Dans sa présentation de « L'Idiot²³ », ce sont les grammairiens, « qui dispersent la méditation, la création pour préserver un *b* ou un *v*²⁴ » qui sont pris pour cibles. Le même idiot écrit une lettre à propos de *L'Iliade* et *L'Odyssée* qui contient sans doute le secret du refus de publication de Macedonio Fernández. En comparant la traduction espagnole à la « collision très violente de deux trains²⁵ », c'est toute la relativité de la traduction et de la réécriture qu'il pose de façon faussement naïve. Ce qu'il définit comme le cynisme d'un « calcul négligeant le temps d'évolution²⁶ » énonce le soupçon qui pèse, d'après Macedonio, sur la littérature, celui de trahir sans cesse au profit d'une littérature « sidérurgique et tonitruante²⁷ ». Adolfo de Obieta dit encore que son « père ressentait l'humanité comme noyée parmi d'innombrables inutilités, d'innombrables faux dieux²⁸ ». Il ne pouvait que s'attrister devant la littérature bien que l'écriture soit restée, tout comme

²⁰ Lionel Destremau, « Macedonio Fernandez. Quelques entrées dans l'œuvre », *Revue Prétexte*, numéro 7, octobre-décembre 1995, p. 47.

²¹ Citons : *Papier de Nouveauevenu et continuation du Rien*, op. cit. ; *Elena Bellemort et autres textes*, Paris, Corti, 1990 ; *Adriana Buenos Aires*, Paris. Corti, 1996 ; *Cahier de tout et de rien*, Paris, Corti, 1996.

²² Macedonio Fernández, *Papiers de Nouveauevenu et continuation du Rien*, op. cit., p. 49.

²³ Macedonio Fernández, « L'idiot de Buenos Aires », *ibid.*, p. 215.

²⁴ *Ibid.*, p. 217.

²⁵ *Ibid.*, p. 224.

²⁶ *Ibid.*, p. 225.

²⁷ *Ibid.*, p. 225.

²⁸ Adolfo de Obieta, « Préface », Macedonio Fernández, *Papiers de Nouveauevenu et continuation du Rien*, op. cit., p. 11.

pour Robert Walser et tant d'autres, une de ses préoccupations majeures²⁹. Écrivain négatif au plus près de l'expérience, Macedonio Fernández n'était qu'écriture, non pas littérature, encore moins biographie. Tout comme il désapprouvait l'existence des cimetières, la littérature devait lui apparaître semblable à des alignements de tombes. Son refus était tourné vers les choses inutiles et « les livres en font partie qui remplissent un vide par un autre [...]. Le vide que mon livre remplit par un autre est son véritable sujet³⁰ ». Ce projet réussit au-delà de toute espérance.

Fuir, se protéger sont parfois intimement liés dans le refus. Les écrivains négatifs se protègent de l'écriture, de ses règles, de son mensonge. Giorgio Manganelli nous donne deux axes possibles de compréhension. Voici le premier :

Il n'est littérature sans désertion, désobéissance, indifférence, refus de l'âme. Désertion de quoi ? De toute solidaire obéissance, de tout assentiment à sa propre bonne conscience ou à celle d'autrui, à tout sociable commandement³¹.

Le désistement serait donc inscrit dès le départ dans le labyrinthe littéraire habité puis traversé par l'écrivain. Le refus apparaît alors riche et fécond et sa matière hostile renvoie à la matière intouchée, inabordée, du mystère qui travaille l'origine de la littérature : un projet utopique de communication vraie. La littérature s'organiserait-elle autour de ces refus ? La provocation, la désertion, l'effacement n'ont certes pas toujours produits des œuvres littéraires marquantes, mais ces pulsions, ces détachements articulés ont créé des emboitements nouveaux, des avancées spectaculaires égales à une impulsion naturelle de la littérature. Manganelli affirme par la suite que :

Le destin de l'écrivain est de travailler avec une conscience toujours plus grande sur un texte toujours plus étranger au sens. [...] Les images, les mots,

²⁹ « Il écrivait presque sans lumière, comme à tâtons, assis sur le bord de son lit ou sa chaise à bascule, son cahier sur les genoux, écrivant parfois sur des pages déjà remplies, et toujours dans un cahier commencé par les deux bouts à divers endroits. On ne saura pas davantage tout ce qui a pu s'égarer de son œuvre. Sa vie aura été de celles dont ce qu'on ignore demeure toujours le plus important que ce qu'on connaît. », *ibid.*, p. 10.

³⁰ *Ibid.*, p. 159.

³¹ Giorgio Manganelli, *La littérature comme mensonge*, Paris, Gallimard, 1991, 242.

les différentes structures littéraires sont soumises à des mouvements qui ont la rigueur et l'arbitraire de la cérémonie ; et c'est justement dans la cérémonialité que la littérature touche au comble de la révélation mystificatrice³².

4.1.1.2 L'authenticité de l'expérience

Lorsque l'identité du bartleby ne compose plus avec la représentation littéraire c'est qu'elle ne pactise plus ni avec la littérature ni avec la réalité ; le mot *réalité* est alors à prendre comme ce qui prévaut dans la révélation des liens brisés de la poésie avec le monde, d'une singularité revendiquée au milieu de la monotonie, de désirs authentiques à restaurer. Mauvaise figure d'une réalité en crise, isolement d'une conscience qui tente de se reconstruire en s'extirpant du conflit comme autonomie invariable, la réalité est plus proche de l'irréalité, de la non réalité d'un non-vécu. L'extrême attention portée à la notion de vérité et de réalité³³ par les bartlebys fictionnels ou réels revient à interroger l'expérience et même à savoir si elle peut exister en tant qu'expérience individuelle pour des bartlebys portés à se déporter dans l'oubli du monde. La cible de leur attention existe pourtant parfois lorsqu'elle exprime ou reconduit ailleurs, par la négation, ce qui manque à la littérature. L'expérience détermine le champ d'expression négatif dessiné par leur refus. Refus paradoxal d'un réel ravagé qui mène à l'accentuation du désert du réel, cela parce que l'écrivain négatif découvre la réalité comme prison et la littérature comme un leurre qui la cache. Mais refus issu de l'expérience vive qui postule en soi un accomplissement individuel bien prêt de libérer le réel de ses principes et soucieux de faire plier la Loi.

³² *Ibid.*, p 247.

³³ Par exemple, la poursuite du mouvement de la vérité dans les œuvres de Melville et Walser et l'interrogation d'une réalité en voie de dissolution chez Issenhuth. Il faut noter également l'insistance de Hofmannsthal dans *La lettre de Lord Chandos* à refuser toute vérité à la réalité dite objective. Dans *Bartleby le scribe* de Melville, la formule de Bartleby nie les conditions de la réalité quotidienne et devient un des éléments de sa perte ; quant à *Monsieur Teste* (Paul Valéry, *op. cit.*, p.100) il confesse « Je ne sais ce qui est à moi », que ce soit en lui ou autour de lui.

Étrangement, c'est un vécu souverain qu'annonce en particulier le bartleby dans son douloureux mouvement négatif vers l'authenticité. Une liberté que, dans son immense lucidité, il sait pourtant impossible dans l'immédiat, mais dont le pouvoir d'attraction ne peut-être remis en question. Vision constante d'un refus achevé en lui-même, son rêve ne vacille pas. Il en émane une revendication précise qui a valeur de diagnostic et écrit en contrepoint une possible résolution des conflits entre identité et réalité, vécu et représentation, fiction et vécu. L'intégrité et l'authenticité ne sont alors possibles, pour les bartlebys, qu'en dehors de la prison d'une langue déchue. Mais la conscience de l'exil est un déséquilibre, elle se nourrit d'oppositions véhémentes ou silencieuses et de refus d'une impressionnante densité en ripostes gradués. Chez Laure, elle se double du sentiment de la « certitude que exister *contre* c'est exister³⁴ ».

Laure (1904-1938) - pour l'état civil Colette Peignot - compagne de Boris Souvarine, Boris Pilniak, compagne et inspiratrice de George Bataille, amie de Simone Weil, mérite de figurer parmi les écrivains négatifs. Avant tout femme libre, le refus des compromissions et l'abomination de la littérature l'ont amenée à soutenir que

[L'œuvre] poétique est sacrée en ce qu'elle est création d'un événement topique, « communication » ressentie comme la nudité - elle est viol de soi-même, dénudation, communication à d'autres de ce qui est raison de vivre, or cette raison de vivre se déplace.

Ce qui m'affirme assez fortement pour nier les autres.³⁵

Vaste projet où l'expérience individuelle se fond dans un registre plus vaste et où la négation n'est jamais absente comme terrain d'expérience. Elle souhaitait en effet faire coïncider l'écriture avec son expérience de la négation des autres, à commencer par sa famille, la religion et la morale bourgeoise. Laure a publié quelques très rares

³⁴ Jérôme Peignot, *Écrits de Laure*, Paris, Pauvert, 1972, p. 329.

³⁵ Jérôme Peignot, *Écrits, fragments, lettres*, Paris, Pauvert, 1979, p. 89.

textes politiques de son vivant³⁶. L'essentiel de son œuvre (poèmes, journal, lettres, courts récits) fut édité en 1972 par son neveu Jérôme Peignot³⁷ qui a écrit à son propos : « elle avait le plus grand souci qui puisse se concevoir de ne pas livrer ce qui lui apparaissait déchirant à ceux qui ne peuvent pas être déchirés³⁸ ». Attitude parfaitement *bartlebienn*e. La souveraineté affirmée constamment par Laure dans ses écrits posthumes semble bien incompatible avec un langage incapable de rendre au plus haut l'émotion poétique, ou « le maintien des formes [...] ne correspond pas ou plus à la vérité de l'être³⁹ ». L'authenticité impatiente est, chez elle, le thème de base capable de provoquer et forcer la vie à aller toujours plus loin. L'admiration de Laure pour le marquis de Sade, le désir de briser toutes servitudes, la recherche d'une intégrité totale de l'être, se rejoignent ici pour condamner les mots⁴⁰.

Des mots qui s'entendent comme des
étrangers dans la rue et se
voient sans se
reconnaître⁴¹

Les formes du refus de Laure sont excessives et complémentaires : la reconnaissance de la négativité de l'homme considérée comme sacrée, le caractère

³⁶ Sous le pseudonyme de Claude Araxe, quelques articles parus dans *Le travailleur communiste syndical et coopératif* de 1933 à 1934 et dans *La critique sociale* en 1933. Cité par Jérôme Peignot, *Laure, écrits retrouvés*, Mont de Marsan, Les cahiers des brisants, 1987.

³⁷ *Laure écrits retrouvés*, op. cit., ; Jérôme Peignot, Anne Roche, *Laure, une rupture : 1934*, Paris, des Cendres, 1999 ; Jérôme Peignot et le collectif Change, *écrits de Laure*, Paris Pauvert, 1979. Également Jean Bernier, *L'amour de Laure*, Paris, Flammarion, collection « textes », 1978 ; et Jean-Paul Enthoven, *La dernière femme*, Paris, Grasset, 2006. Signalons que Laure a participé à l'expérience de la revue *Acéphale* (1936-1939) menée par Georges Bataille, Roger Caillois, Pierre Klossowski et Jean Rollin. Réédition : *Acéphale*, Paris, Jean-Michel Place, 1995.

³⁸ Jérôme Peignot, *Laure écrits retrouvés*, op. cit., p. 137.

³⁹ Jérôme Peignot, *écrits de Laure*, op. cit., p. 86.

⁴⁰ Dans un commentaire violent sur sa rupture avec Georges Bataille, Laure se définit ainsi : « Pour moi qui suis au-delà des mots [...] » ; plus loin elle précise « Il n'y a pas de transaction possible en moi. C'est clair – n'est-ce pas ainsi que je vis de nouveau en échappant au médiocre, à tout ce qui est l'air honteux / le faux semblant / le langage / bien-mal-toujours ces mots-là à la bouche », *Écrits, Fragments, lettres*, op. cit., p. 320.

⁴¹ *Ibid.*, p. 212.

subversif du sacré que Bataille tentera de matérialiser plus tard dans son œuvre⁴². Plongées et contre-plongées s'y succèdent à un rythme soutenu : la méditation sur sa propre disparition (il existe de nombreux poèmes et réflexions sur la mort dans les pages de Laure tuberculeuse et qui se sait condamnée) ; la souveraineté de l'extase (dans l'érotisme) ; le dépassement de la grande impuissance poétique des intellectuels; la méditation sur l'enfermement dans la langue ; la mise à bas des murs de son esprit; la destruction du bagne de la raison. Elle note que la conscience est peut-être sans identité, que la tête n'est pas le centre ; qu'il faut avoir un volcan à la place de la tête. Elle ne consent à rien, persuadée de n'avoir personne en soi, que le vide comme existence est nôtre.

Mais l'instant se donne si on le prend, et Laure se parera dans sa lutte vitale de l'expérimentation spontanée de la transgression comme tentative de basculer le temps entre refus et risques. L'échec de la vie rôde toujours non loin pour Laure tuberculeuse mais la lutte et le refus du *doute de soi*⁴³ ont aussi pour but de repousser l'inévitable. Mais n'est-ce pas toujours le cas ? La violence, même s'il s'agit de celle du désespoir, n'en est que plus nécessaire mais son contenu radical n'aura aucune dimension littéraire et résiste à la littérature. « Ce désespoir dont on fait vertu, ce désespoir qui se boit / se sirote à la terrasse des cafés / s'édite... et ne demanderait qu'à nourrir très bien son homme⁴⁴ ». Ainsi la littérature lui semble un naufrage obstinément éloigné du cœur, elle affirme en effet que

La feuille est lisse

⁴² « Le sacré est par excellence la sphère de "la part maudite" (l'essai central du septième tome des *Œuvres* de Bataille, Paris, Gallimard, 1976, sphère de la dépense sacrificielle, du luxe et de la mort ; sphère d'une économie "générale" qui contredit à tous les axiomes de l'économie proprement dite (une économie qui, en se généralisant, brûle ses limites et passe vraiment au-delà de l'économie politique, ce que celle-ci, et toute la pensée marxiste, sont impuissantes à faire selon la logique interne de la valeur). C'est aussi la sphère du non-savoir. », Jean Baudrillard, « Quand Bataille attaquait le principe métaphysique de l'économie », *La Quinzaine Littéraire*, juin 1976. Sphère du non-savoir, part maudite, réfutation de l'économie comme fait social, nous ne sommes pas si loin de la négativité des bartlebys.

⁴³ *Écrits, Fragments, lettres, op. cit.*, p. 281.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 180.

Lisse, lisse
 On ne se rattrape pas
 Sur le papier
 Comme un noyé
 Qui s'agrippe
 Au rocher

Le papier
 C'est de la pâte molle
 De la colle sèche
 Paysages
 Décors
 Mines de papiers mâchés
 Les mots éculés⁴⁵.

Pour Laure, « la vie c'est le cours du sang ⁴⁶ ».

Côté social, la recherche de l'expérience la pousse à un séjour en U.R.S.S. à la fin des années 20 où elle cherche à partager la vie des paysans russes. Elle en revient gravement affaiblie. À Berlin et à Paris, c'est à travers le prisme érotique de la souillure, de la déchéance, de la jouissance que Laure va expérimenter ce qu'il peut y avoir de purification possible en elle. Entre honte et revendication de l'avilissement, elle poursuit une délivrance par le désir et la douleur sans doute fascinée par l'interdit et ses dépassements, prête à devenir « une kamikaze de la sensation⁴⁷ ».

Dans ses expériences érotiques et ses convictions sociales, le naufrage du moi voisine avec la revendication d'un vécu authentique qui ne puisse être exhibé comme mensonge et fausseté. Laure cherche le secret de sa guerre dans ce qui réside de pulsions primitives et de besoins complexes de sa sexualité. Revanche sur la vie qui la quitte, refus de s'égarer dans et par les mots dégradés, Laure conteste en tout cas toute morale imposée bien que la connaissance et l'impact de l'abjection et de l'obscène ne lui soient pas inconnus puisqu'ils accompagnent son refus.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 170.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 122.

⁴⁷ Jean-Paul Enthoven, *La dernière femme*, op. cit., p. 52.

Son attitude recrée ce lieu sans murs ni centre que les bartlebys génèrent, un lieu qu'ils connaissent parfaitement et propice à toutes les expérimentations. Nous retrouvons « le centre invérifiable de sa 'vérification-ou-non-vérification' ⁴⁸ », le lieu de la décréation où commence ce monde distinct qui découle de leur histoire, un monde sans vérité, un monde qui se tourne vers lui-même et se reconduit comme interrogation et comme absence. À cet ultime niveau, le destin de Laure se cristallise en son absolu et tente de reconnaître avec une précision opiniâtre, ce qui pourrait être, ce qui aurait pu être et ce qui n'a pas été. Cette stratégie substantielle est inprogrammable. Elle peut régir la construction de cabanes, goûter avec fascination la beauté de la vie sociale des vautours de Castille ou transformer de manière radicale les désirs et la passion à l'aune de l'érotisme et de la transgression comme normes.

Il est vrai que la nature asexuée du neutre Bartleby de Melville élimine tout érotisme, ou une simple évocation d'une sexualité latente, voire clandestine parce que réprimée. Le moins qu'on puisse en dire, c'est que son centre psychologique et sa corporéité limitent drastiquement tout morcellement de son être comme amant édifiant ou figuration du désir charnel. Il revient à Laure d'imposer dans sa négation la dimension mouvante du désir multiple et liée à elle la subversion de la transgression comme les manques les plus criants de Bartleby. Laure est inconvenante parce que dérangeante et frontale. Laure accentue la menace qui pèse dans la négation de Bartleby. Elle la rend vivante et délicieusement trouble. Laure est une femme qui s'insurge, qui utilise sa propension essentielle à l'amour et privilégie la fugacité de l'expérience physique à l'esquive. Dans les deux cas pourtant, une victoire véritable persiste dans l'affirmation incontestable d'une puissance qui ne capitule jamais. La mort, pour Bartleby comme pour Laure, ne sera pas une désertion mais un rendez-vous qui n'est pas aveugle, une présence finale dans un lieu sans substance et sans message où chacun conserve son intégrité de n'avoir jamais capitulé, de ne s'être jamais trahi. Et la lettre et la copie que refusent Bartleby seront

⁴⁸ Giorgio Agamben, *Bartleby ou la création*, op. cit., p. 84.

pour Laure l'expression haute d'une solitude ou les « mots ont une drôle de sonorité⁴⁹ » avec comme seul regret le rêve jamais obtenu « de se retrouver avec des amis sur un terrain de vérité⁵⁰ », avec qui il faudrait sans aucun doute « brûler les bibliothèques⁵¹ ».

Expérience et authenticité forment chez Laure les secrets stratégiques d'une guérilla contre ce qui enferme dans la littérature, les mots et le langage. Laure n'abandonne pourtant jamais l'écriture qu'elle fustige vigoureusement comme architecture de la dépossession. Elle écrit jusqu'aux derniers moments⁵². Certains de ses textes inspireront Bataille qui en fera publier une partie avec l'aide de Michel Leyris, après sa mort. Car Laure ne publie pas, elle écrit presque exclusivement pour ses amis⁵³.

L'ambition de Laure d'être « au-delà des mots » nous paraît l'expression d'une soif inapaisable du corps, où l'érotisme sous toutes ses formes constitue une initiation incontournable à la négativité de soi et du monde. Entre les mots et le corps, Laure vit la « rupture de la vérité⁵⁴ » menacée par l'inéluctable échéance due à la tuberculose. En explorant un charnel fétichisé et miné par l'orthodoxie chrétienne au détriment des mots, elle crée un espace où dérive le néant, où s'escamotent passé, présent et futur. Rassemblés dans la seule vigueur d'un être *en suspens* dans l'impuissance, Laure décréée. Elle dérive, toute création interrompue, immobilisée dans l'épreuve qui consiste à tenter d'échapper à soi-même, oscillant entre être et ne pas être⁵⁵. Laure vit singulièrement dans un lieu où l'objet d'amour est toujours au

⁴⁹ Jérôme Peignot, *écrits, fragments, lettres*, op. cit., p. 213

⁵⁰ *Ibid.*, p. 203.

⁵¹ *Ibid.*, p. 231.

⁵² « Dernier poème », *Écrits de Laure*, op. cit., p. 127.

⁵³ « [...] Laure entretenait une relation très particulière à l'écriture : ne devaient lire ses textes que ceux qui étaient susceptibles de les comprendre. Interdit pythagoricien. Obsession de la secte et des initiés. » Jean-Paul Enthoven, *La dernière femme*, op. cit., p. 58.

⁵⁴ Jérôme Peignot, *écrits, fragments, lettres*, op. cit., p. 266.

⁵⁵ « Mais si on le considère quant au droit de son essence en soi, ce droit est immédiatement et dans la même mesure un droit à ne pas être, car un tel droit revient à l'être qui n'a pas en soi son pouvoir-être (et il est donc un pouvoir de ne pas être). » Giorgio Agamben, *Bartleby ou la création*, op. cit., p. 83.

loin⁵⁶ malgré la nature absolue et l'intensité de son insurrection érotique. Mais, si l'expérience est concrète et entière, elle ne peut qu'être provisoire et décevante par son caractère éphémère. La grandeur et le règne de l'authenticité sont alors identifiables dans la transgression. Il s'agit d'une transgression qui s'extériorise en un perpétuel recommencement, un labyrinthe orienté qui ne « laisse pas d'apparaître, mais seulement par éclairs ou telles de brusques déchirures au sein d'un ciel bas et nuageux qui masque l'infini⁵⁷ ». Provisoire et éphémère, l'expérience de la transgression, quelle qu'elle soit, permet peut-être d'échapper au langage.

Laure s'exerce à ne plus subir, elle tâtonne douloureusement vers un absolu inatteignable. Elle se confronte à des ombres qui la désertent (Georges Bataille, Jean Bernier, Boris Pilniak, Édouard Trautner. Tous ses amants, qu'elle les considère comme intensément poétiques et transgressifs ou non, et l'intensité de son amour religieusement charnel existent toujours infiniment distants car sur des plans éloignés d'elle sauf sans doute Bataille). Ses pulsions empruntent à l'érotisme comme aux luttes sociales de son temps, s'animent de leurs propres qualités de fraternisation, de désespoir et d'audace. À la lumière de sa recherche exaltée de l'authenticité par l'expérience, Laure livre un témoignage individuel en pleine force, exacerbée par le rejet de la littérature avec en bruit de fond, cette question demeurée sans réponse : « Serai-je jamais capable d'imprimer un trait de volonté dans le réel ?⁵⁸ » Lorsque Claudio Magris note à propos de *La lettre de Lord Chandos* que

Le but est moins d'évoquer l'indicibilité de l'expérience individuelle que de montrer la nécessité d'une littérature qui ne se limiterait plus à la sphère de la sensibilité subjective. Ce qui bouleverse le jeune Lord et lettré, ce n'est pas le mutisme de la réalité, mais la multiplicité simultanée de ses voix, toujours prêtes à se multiplier encore par la suite ; la plume de l'écrivain ne reste pas

⁵⁶ « La vie va toujours plus loin - elle se retrouve-ailleurs - la même. », *Écrits, fragments, lettres*, P. 266.

⁵⁷ Michel Leiris, « Du temps de Lord Auch », *L'Arc*, Georges Bataille, Paris, Librairie Duponchelle, 1990, p. 14.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 94.

interdite devant l'opacité d'une absence de sens, elle est au contraire vaincue par l'épuisante épiphanie qui sans trêve l'assaille de toutes parts⁵⁹.

Il nous semble que Laure n'a jamais envisagé autre chose. Le monde devait s'unifier en sens nouveaux, la littérature se transformer en actes. Les voix de tous s'inscrire dans le corps du texte tout comme le corps puisse à son tour se légitimer comme créateur de mondes. Laure était le contraire de la neutralité. Elle cherchait dans les mots usagés une raison de guérir au risque de sombrer.

Laure n'a épargné ni rêves ni mythes pour créer les conditions d'un échange. Derrière son enfouissement dans l'expérience et la passion, derrière l'inanité de la littérature telle qu'elle l'a perçue, se dessine à nouveau le projet et les espoirs des hommes. À la manière de ceux qui voulurent escalader le ciel unis par un seul langage avant que la tour de Babel ne soit détruite et les hommes dispersés sans langage commun. Les bartlebys reflètent un paysage qui vient, un paysage en mouvement. Chez Laure, le paysage brûle, il est celui d'une âme en feu. Il loge dans l'âme un exil ignoré de ceux qui les entourent. Laure, seule protagoniste réelle de son exil constitué de sommations et de refus, se meut par une sensibilité exacerbée ; elle renvoie à l'aspect « singulièrement rassis⁶⁰ » du pitoyable Bartleby dépourvu d'histoire et de corps, elle est son complément nécessaire, sa part volcanique, corollaire indispensable de sa négation salutaire.

Malgré la tragédie de sa tuberculose, Laure attise le feu de l'expérience extrême afin qu'elle la mène hors d'elle. Tout comme Bartleby, Laure cherche à exécuter son propre verdict.

4.1.1.3 La métamorphose intime

Les professions de foi visibles ou invisibles des bartlebys, leurs professions de *non-foi*, ramènent au premier plan la caractérisation des « termes » de l'absence

⁵⁹ Claudio Magris, « Préface », *Hugo von Hofmannsthal, op. cit.*, p13.

⁶⁰ Herman Melville, *Bartleby le scribe, op. cit.*, p. 23.

(formules, mutations, conséquences, pétrifications, substitutions, etc.). Il en va de même pour apprécier le tracé des frontières du refus propres à chaque écrivain négatif, jusqu'aux injonctions et aux enjeux de l'écriture qui figurent les variations des « lésions » exprimées. La métamorphose intime maintient la question de l'identité dans la négation, du « je » qui se retire dans l'ombre, de l'être enseveli quelque part sous la littérature ou déplacé ailleurs à cause d'elle. Murés dans une mutation qui aboutit à l'absence et au refus, les écrivains négatifs remettent en cause « le pouvoir de croire à leurs propres fictions d'une littérature réduite à s'avouer n'être que littérature ⁶¹ ». La forme de communication propre à chaque négation ⁶² leur permet de subvertir ou de contourner les rôles valorisés de la littérature (écrivain, auteur, artiste) et de soustraire tout sens pratique de mots tels que texte, langage, discours, pour définir les nuances subtiles d'une vérité autre, semblable à une lumière oblique, aux enveloppes successives d'une réalité en ruines. Celle-ci dit peut-être autre chose sur la vie plutôt que sur l'écriture même s'il s'agit de silence et d'agraphie, de paysages littéraires taris.

Melville a écrit avec *Bartleby le scribe* une fable au « candide nihilisme ⁶³ » qui énonce clairement ce qu'une forte dose d'irrationnel introduit de périlleux dans une conception du monde repliée sur elle-même telle que le fut le conservatisme puritain de la première moitié du XIX^e siècle aux États-Unis. Encadré par un univers puritain et le triomphe de l'économique, le narrateur de Melville découvre une humanité oubliée ou perdue qui doit tout à son scribe. Rassemblé dans la formule, le refus de Bartleby annihile par sa répétition obstinée l'ordre immuable d'un monde jusqu'à anéantir Bartleby lui-même, dans une logique que Borges ne voyait pas sans analogie avec celle de Kafka, « celle des anomalies du comportement et des

⁶¹ Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954, p. 202

⁶² Par exemple : résistance inflexible (Robert Walser), doute prolongé (Herman Melville), transgression (Laure), pensée de la clandestinité (Paul Nougé).

⁶³ Jorge Luis Borges, « Préface à *Bartleby* de Herman Melville », *Le livre des préfaces*, op. cit., p. 171.

sentiments⁶⁴ ». Mais ce qui fait d'une hallucinante épave urbaine un Bartleby lucide, prêt à surmonter toutes les tentations et les pressions sociales, nous ne saurons rien. Nous sommes conduits à y voir une prise de conscience qui, bien qu'elle ait pu prendre son départ bien avant l'arrivée de Bartleby dans l'office de l'avoué, ne s'avoue comme contenu pratique et puissance exprimable que lorsque Bartleby est confronté à l'interminable acte de copier. Conscience nouvelle donc et métamorphose qui culminent ici dans l'unification négative de la volonté secrète et si longtemps dérobée du scribe, affirmation de soi qui prend forme du refus qui se fixe. Lorsque Bartleby meurt, c'est en projetant une curieuse lumière ultérieure sur l'humanité, humanité réduite au personnel de la prison où il a été conduit et à l'avoué renvoyé à son impuissance. Dans cette nouvelle, il y a alors deux métamorphoses : celle de Bartleby et celle de l'avoué, progressivement humanisé.

Une troisième métamorphose les organise, car l'auteur, Melville, ne peut demeurer totalement extérieur à la genèse de ses personnages. Nous avons dit combien l'échec littéraire de *Moby Dick* fut, pour Melville, le commencement d'une profonde désillusion face à la littérature. Sensibilité lyrique et exacerbée plutôt que cérébral : « Je suis pour le cœur. Qu'on donne la tête aux chiens! », écrivait-il à Hawthorne⁶⁵, il subit une rude métamorphose intérieure devant l'échec des livres qui lui tenaient le plus à cœur. Sur la fin de sa vie, dans une lettre résignée mais non amère à un admirateur, où il commentait des poèmes de James Thomson⁶⁶, Melville revient sur la question déjà posée dans sa correspondance avec Hawthorne, l'absence de célébrité. Cette question préoccupante, synonyme de succès ou d'insuccès du vivant de l'écrivain, permet d'apprécier la revendication déchirante de son renoncement :

Quand au fait qu'il n'a pas atteint la « célébrité » - qu'importe? Il n'en est pas amoindri, mais grandi d'autant. Et il doit vous être apparu comme à moi-

⁶⁴ *Ibid.*, p. 171.

⁶⁵ Lettre du 1^{er} juin 1851, *D'où viens-tu Hawthorne ?*, *op. cit.*, p. 123.

⁶⁶ Poète écossais, 1700-1748.

même que plus notre civilisation avance dans les voies qu'elle emprunte à présent, plus la « célébrité », particulièrement en matière de littérature, devient une marchandise à bon marché.⁶⁷

C'est peut-être dans ses poésies comme *Clarel*⁶⁸ ou dans sa toute dernière nouvelle *John Marr*⁶⁹ que la métamorphose intérieure de Melville s'expose de manière particulièrement émouvante. Dans *Clarel*, Melville explore la Foi et le doute. Le dilemme de son personnage « va être d'emblée de réconcilier ses connaissances livresques et l'expérience qu'il s'apprête à vivre⁷⁰ » :

These under-formings in the mind
Banked corals which ascend from far,
But little heed men that they wind
Unseen, unheard -till to the reef-
The reef and breaker, wreck and grief.
But here unlearning, how to me
Opes the expanse of time's vast sea!
Yes, I am young, but Asia old.
The books, the books not all have told⁷¹

Parcours intérieur donc, où le doute et le lieu du doute sont constamment interrogés, « à l'instar de *Moby Dick*, *Clarel* entraîne en effet vers le lieu sans lieu originaire d'où surgira peut-être toute connaissance, dans l'anéantissement⁷² ».

Le naufrage sensible, le mot n'est pas trop fort, de Melville vivifie le doute en toute chose. Le néant, le désert, l'étendue infinie de la mer sont les espaces vides qu'affrontent *Clarel*. Réunis en un seul espace de questionnement spirituel, la

⁶⁷ Lettre adressée à James Billson, le 20 décembre 1885, *D'où viens-tu Hawthorne ?*, op. cit., p. 213.

⁶⁸ *Clarel, poème et pèlerinage en Terre Sainte* (1876) est un poème de quelques 20 000 vers rédigé pendant 10 ans, dont l'argument est le pèlerinage en Terre Sainte, d'un jeune américain, Clarel, étudiant en théologie qui tombe amoureux de Ruth, la fille d'un fermier américain converti au judaïsme. Il la laisse veiller sur son père assassiné par des brigands arabes et part effectuer un pèlerinage en Palestine. À son retour Ruth est morte et Clarel se retrouve seul.

⁶⁹ *John Marr, and other sailors*, 1888 ; *John Marr*, Paris, Le nouveau Commerce, 1991.

⁷⁰ Antoine Cazé, « *Clarel* : de l'effacement de l'espace comme effacement de la foi », *Profils américains*, numéro cinq, *Herman Melville*, 1993, p.161.

⁷¹ *Clarel : a Poem and Pilgrimage in the Holy Land* (1876), *The Writings of Herman Melville*, vol.12, Evanston & Chicago, Northwestern U.P. and the Newberry Library, 1991, I, 1, 63-83.

⁷² Antoine Cazé, « *Clarel* », op.cit., p. 162.

résignation s'y superpose à la désillusion. Pour Melville, l'espoir, que ce soit dans la littérature, l'écriture ou Dieu ou la vie, est en train de disparaître. C'est le mouvement glissant de cette disparition entre croyance et incroyance, dont l'ambiguïté ne lui échappe pas, qu'il commentera pendant dix ans en rédigeant *Clarel*. Métamorphose vers l'ailleurs de l'écrivain vaincu, angoisse contrôlée mais constante dans un labyrinthe d'intentions et de devoirs, Melville, écrivain inflexible et négatif par renoncement, n'échappera jamais à l'écriture, plusieurs nouvelles, des poèmes, le roman *Billy Budd* (première édition seulement en 1924) l'attestent. Il mettra dans son écriture de plus en plus de nostalgie. Il se nourrit de questions qui menacent la belle harmonie du monde, cherche toujours le lieu et l'expression d'une Vérité tenue à distance aidé en cela par ses déceptions littéraires. Il pose à l'écriture des problèmes que lui seul peut résoudre. Il n'a sans doute pas de révélation à attendre de l'écriture, et son vagabondage de poèmes en nouvelles, de nouvelles en romans, est un congé qui s'éternise. L'écriture crée un espace qui s'effrite au fur et à mesure de son expansion, parallèlement à cette Amérique installée dans ses frontières. Une Amérique qui nivelle avec violence toutes les difficultés rencontrées, qui construit un décor immuable de la mer à l'océan, de l'est à l'ouest. Le rêve est détruit, les amérindiens parqués, les troupeaux de bisons autrefois innombrables disparus. D'âpre mystère à découvrir, le territoire entier est devenu allègrement industriel. L'impuissance du poète n'a plus d'espace concret pour exprimer sa nostalgie. Les nouvelles idoles sont bien loin d'un rêve d'harmonie d'une nature fraternelle. Lorsque Melville contemple cette Amérique, c'est pour ne plus rien y reconnaître d'espérance ou seulement un espace déserté :

Rien ne venait rompre l'immobilité de paysage, le temps s'écoulait. « C'est comme le fond d'une mer à sec » se disait, sans être le moins du monde géologique, notre marin quand il méditait seul, le soir devant les ondoiemens figés de l'immense plaine alluviale [...].⁷³

⁷³ John Marr, *op. cit.*, p. 11.

Melville est passé de l'affirmation heureuse de son travail de terrassier, disait-il à propos de l'écriture de *Moby Dick*, à la conviction de brèches impossibles à combler ou, du moins, pas par lui. Il poursuit pourtant sa quête scripturale. *Bartleby, Moi et ma cheminée, Clarel, John Marr* rappellent l'accentuation de son doute en l'écriture, son attitude instable sur cette question, son manque de foi en la finalité de son travail d'écrivain. Antoine Cazé affirme que la grande originalité de *Clarel* face au débat sur la foi qui constitue le poème consiste en ce que Melville « dans la forme même qu'il donne à son texte, refuse la possibilité de jamais résoudre l'ambiguïté qui fonde sa décision de l'écrire ⁷⁴ ». L'irrésolution de Melville se nourrit de ses désillusions, il donne dans *Clarel* un constat résigné de sa place et ses réflexions résultent d'un débat sur la signification symbolique de l'espace dans lequel s'insère l'écriture, sur ses détours et ses tentatives d'élucidation d'une Vérité fragmentaire et immense.

[...] le geste d'écriture en tant qu'effacement de l'espace est double dans *Clarel* : d'une part, il s'agit de « déplacer le divin » [...] – de le resituer à la charnière entre lieu et texte ; d'autre part d'ouvrir à l'infini ce lieu d'apparition du divin, par un incessant va-et-vient que les structures narrative et énonciatrice du texte réalisent magistralement. ⁷⁵

Un rapport privilégié et quasi exclusif à l'écriture, avec son cortège d'espoirs et d'échecs génèrent, dans le glissement furtif du temps, la présence d'une mélancolie essentielle pour comprendre les dernières productions littéraires de Melville.

Les bartlebys rêvent de vérité ; mais pudiques, ils préfèrent l'intervalle neutre de l'absence, la lumière anonyme d'une vie qui se savoure dans le présent, et non une vie à naître et toujours incertaine. Pas de vies de papiers collés, l'insuffisance absurde de l'écriture, d'une écriture qui rend captif a été dûment constatée. Melville n'a pas choisi de devenir inspecteur des douanes à New York, sa famille, ses enfants, la société ont choisi pour lui. Dissocié, Melville a un profil de vaincu, mais son écriture dément ses bonnes manières et sa courtoisie. Derrière la résignation, derrière la

⁷⁴ Antoine Cazé, *Clarel : de l'effacement à l'espace, op. cit.*, p. 171.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 172.

désillusion du processus d'autoconscience survivent un silence actif et la négation de celui qui dénonce les symptômes perdus de l'être qu'il fut et qui ne peut naître à nouveau. Contradictoire mais en cela précisément humain, ce qui nous le rend si proche, Melville montre parfaitement dans *John Marr* sa compréhension lucide et l'absence d'issue des règles de la mutation du monde dans lequel il survit mais ne vit pas :

À l'occasion des réunions moins sévères de l'égrenage du maïs, le marin solitaire afin de divertir son esprit malheureux, tout en voulant intéresser en même temps les autres colons, leur parlait de choses étrangères aux difficultés et aux souffrances de la vie quotidienne. Tout naturellement, il en venait à évoquer les images et les histoires de la Mer, mais il se taisait bien vite, replié aussitôt sur lui-même, car personne ne l'engageait à poursuivre – l'un d'entre eux même, un jour, forgeron d'âge respectable, et prêcheur zélé à l'office du dimanche, lui dit avec franchise « « Ami, ce que tu racontes là, n'a pas de sens pour nous. »⁷⁶

Et l'écriture qui s'est imposée à lui comme un absolu, sans jamais parvenir à démontrer qu'elle l'était, prolongera avec une singulière évidence, ce parcours sans fin vers lui-même, sa métamorphose désenchantée vers l'absence et le vide. Melville cherchera en elle et grâce à elle, le sens profond d'une vie, de la vérité de la vie. Car ainsi que nous le suggère Claudio Magris :

[...] la précarité de l'individu contemporain ne le réduit pas forcément à n'être qu'un faisceau centrifuge de stimuli, ni le double sérialisé d'un personnage qui n'existe pas. Si le sujet est un fourmillement fragmentaire, il est aussi la tension qui le pousse à traverser et à composer ce fourmillement, son identité consiste dans le processus – jamais accompli et jamais abandonné – de son unification.⁷⁷

Depuis le dilemme de Melville entre doute et Foi, des conversions intimes plus contemporaines au doute systématisé (Franz Kafka, Herman Broch, Robert Musil) ont creusé quelques autres abîmes où le langage poétique apparaissait inapte à totaliser le réel. Si l'auteur fut, dans l'esthétique romantique « une esthétique de la

⁷⁶ Herman Melville, *John Marr*, op. cit., p. 9.

⁷⁷ Claudio Magris, *L'anneau de Clarisse*, op. cit., p. 510.

production et même, plus radicalement une esthétique de l'auteur, c'est-à-dire une esthétique qui confirme, en dernière analyse, que l'auteur accomplit le sujet⁷⁸ », l'esthétique contemporaine renverse ce postulat. L'auteur mute dans un rôle avant d'être la conséquence amplifiée d'un processus créatif. Qu'est-ce qu'un rôle sinon la prévalence du principe identificatoire, une limitation de la liberté, un stéréotype, un modèle ? L'interchangeabilité des rôles parcourt les vastes territoires d'une absence de soi. La littérature offre un grand nombre de points de départ et d'arrivée à cette perte de soi comme compensations, de la célébrité d'un jour à l'illusion de la posture de l'auteur et la magie propre à l'écriture. L'écriture ne libère plus : j'y suis emprisonné, disent les bartlebys. Une seule concession et les métamorphoses intimes s'y émoussent dans une reconnaissance vorace et superficielle où se perdent l'authenticité et la singularité. Les bartlebys doivent alors se convertir seuls pour ne pas devenir des « choses » ou des images et s'éloigner d'eux-mêmes. Métaphoriquement les écrivains négatifs prennent au pied de la lettre la formule de Walter Benjamin : « l'œuvre est le masque mortuaire de la conception ⁷⁹ ». Ironie discrète, distance définitive, privilège du je, indifférence, oubli, sont quelques-unes des mutations intérieures déclinées par l'écrivain négatif depuis Melville dans ses écrits mais aussi dans son vécu.

4.1.2 LES IMPULSIONS DE L'ABSENCE

4.1.2.1 Esquiver, n'être personne

Esquiver, n'être personne, désirer la perte de soi, ce sont d'abord des mots qui défilent en pensée, puis qui grincent les uns contre les autres au fil de pages ou de phrases sourdes jusqu'à devenir des sentiers réels, un courant pur où se donnent libre cours des éléments plus neufs que toute la littérature assemblée. Les bartlebys

⁷⁸ Laurent Van Eynde, « Du sujet à l'auteur – et retour », Cécile Hayez & Michel Lisse (eds), *Apparitions de l'auteur, Études interdisciplinaires du concept d'auteur*, op. cit., p. 116.

⁷⁹ *Ibid.*, p.127.

incarnent ce qui « tournoie dans un suspens qui tient tout le monde à distance, [...], la présence négative d'un négativisme au-delà de toute négation⁸⁰ », parce qu'ils sont et se veulent ailleurs et qu'ils esquivent la réalité dans des paysages recomposés. Une extrême contrainte du vécu s'exerce sur eux comme s'il s'agissait de constater leur disqualification face à la vie et de franchir la frontière vers une autre vie rêvée ou vers le vide et le rien. L'esquive est alors une des possibilités qui permet de s'effacer, qui construit un anonymat qui les efface et des formes sévères d'étrangeté au monde et la volonté d'être nulle part. Ce seront la multiplication des hétéronymes de Fernando Pessoa, l'aspiration à la déchéance de Magloire-Saint-Aude ou l'isolement et la modestie de Jean-Pierre Issenhuth et le renoncement de Robert Walser. Les contraintes du vécu parcourent les stratégies subjectives. Elles modèlent le territoire de l'esquive selon le ressenti de chaque sensibilité exacerbée. Elles détournent la substance de l'imagination vers ce que les écrivains négatifs peuvent créer à partir d'elle. L'esquive s'achève dans les perspectives déconcertantes de la négation de toute dialectique. Avec l'esquive, le désir de n'être personne, de se fondre dans le rien, n'est pas loin et cette séduction du néant exprime la vérité paradoxale de la vie qui rebute alors que l'esquiver permet à celle-ci de se perpétuer malgré tout. Les écrivains négatifs ne sont pas, nous le constatons, de futurs suicidés de la société⁸¹ comme le furent Jacques Vaché, Arthur Cravan ou Jacques Rigaut. La littérature ne peut accepter de disparaître, il lui faut donc voiler la puissance négative des bartlebys, les pourquoi de leur négation et faire en sorte de les perdre ou de les rendre indistinctes. En bout de chaîne, c'est une vitalité nouvelle comme une vision poétique qui disparaît et s'abandonne à son deuil indéfini. Les bartlebys recomposent la substance de la vie liée à l'écriture et à la littérature dans la suspension et les rythmes

⁸⁰ Gilles Deleuze, *Bartleby ou la formule*, op. cit., p.176.

⁸¹ Selon l'essai suivant : *Trois suicidés de la société : Arthur Cravan, Jacques Rigaut, Jacques Vaché*, Paris, UGE, 1974. Jacques Vaché (1886-1919), très proche de André Breton, fut trouvé mort sans doute d'une overdose d'opium ; Arthur Cravan (1887-1918) disparaît dans le pacifique, son corps ne fut jamais retrouvé ; poète surréaliste, Jacques Rigaut (1898-1929) se tire en balle dans le cœur dans une maison de repos.

d'un ailleurs, d'une direction vers nulle part. Leur imagination nie la réalité figée, elle voudrait élargir les dimensions du monde sensible en abandonnant toute désolation et tout destin écrits. Ce destin peut être constitué de rien, mais d'un rien riche de son refus, de négation répétée où la littérature est exilée, ou elle n'est plus passive mais l'expression de mondes « peuplés de rêves réels⁸² » susceptibles de prendre forme. La négation et l'oubli du moi des bartlebys ne signifient pas autre chose que cet appel accablé, sans fin ni durée, réverbéré par leur négation. Il exprime une non-nature, une version de soi supprimée et une immatérialité incessante qui dénie toute raison d'être à la littérature. Le désir de n'être rien ni personne conduit l'écrivain négatif à pratiquer un art assidu de l'esquive.

Dans cette perte de soi désirée, une substitution s'opère et la matière même de la négation vit pour elle-même à son plus haut degré. Pessoa étendait ce phénomène propre aux objets à ses créations littéraires, à ses *alter ego* littéraires situés toujours à proximité immédiate de sa vie. Il pouvait faire écrire à Bernardo Soares, à moins que ce ne soit Bernardo Soares lui-même qui prenait la plume, que :

[Parfois], la meilleure façon de voir un objet c'est de l'annuler, mais il subsiste quand même, je ne saurais dire comment, fait de la matière même de sa négation et de son abolition ; je procède ainsi avec des pans entiers de mon être réel qui, une fois supprimés dans ce portrait de moi-même, me transfigurent en ma réalité.⁸³

Le poète Montale a exprimé cette trouée aigüe de la négation qui permet de déceler la coïncidence parfaite de son œil de cyclone superposé à la littérature : « N'exige pas de nous une formule qui puisse t'ouvrir des mondes / plutôt quelque syllabe torte et sèche comme une branche / Ceci seul aujourd'hui pouvons-nous dire : / ce que nous ne sommes pas, ce que nous ne voulons pas⁸⁴ ».

⁸² Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, op. cit., p. 109.

⁸³ *Ibid.*, p. 193.

⁸⁴ « Non domandarci la formula che mondi possa aprirti, / sì qualche storta sillaba sessa come un ramo. / Codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che non siamo, ciò che non vogliamo », Eugenio Montale, *Os de seiche, ossi di seppia, poésie I, 1920- 1927*, Paris, Gallimard, 1966, p. 66-67.

Les écrivains négatifs ne sont pas porteurs d'une identité commune analogue à une négativité uniforme. Leur subjectivité souffrante est porteuse de différences et d'altérités jusque dans leur négation. Elle est « cette distance qui existe entre un être et lui-même et qui [parfois] ne se révèle jamais⁸⁵ » et l'affirmation de cette distance n'est synonyme de solitude que dans le monde hostile. Ailleurs leur altérité serait l'expression d'une fraternité vraie ou il n'existerait ni « lettres au rebut », ni « hommes au rebut ». La conscience sensible de cette distance, de l'exil de soi-même, est le dernier éclat d'une lumière funèbre qui s'éteint alors que les rêves et l'imagination donnent une intangibilité neuve à l'inconnu. Dans l'imprécision et la vastitude de chaque rêve sensible porté par l'échec, le renoncement ou la conviction de ne pas exister dans le cas de Pessoa, la littérature n'est porteuse de rien, même pas de quelque chose d'autre à posséder, elle est un désert ou une ruine finale. De la mise à l'écrit de leur négation, les écrivains négatifs qui privilégient l'esquive ne *veulent* plus parce qu'ils ne *sont* plus, et, que ce soit par ironie ou par sensibilité malheureuse, par suffocation ou par désir d'anonymat, ils refusent de le dire. Ils sont devenus ce *rien* antagonique qu'évoque Fernando Pessoa dans son poème *Bureau de Tabac*.

Je ne suis rien.

Je ne serai jamais rien.

Je ne peux vouloir être rien.

À part ça j'ai en moi tous les rêves du monde.⁸⁶

Esquiver, n'être personne, c'est une formule que Pessoa connaît. Il n'est pas agraphique au sens classique mais son refus et sa négation constituent une part non négligeable d'une œuvre presque entièrement dissimulée jusqu'à sa mort. Il a sa place parmi les écrivains négatifs ne serait-ce que par sa dispersion, sa volonté de ne pas être. La quasi totalité de sa littérature publiée maintenant est en effet une littérature clandestine sortie d'une malle de taille moyenne trouvée après sa mort.

⁸⁵ Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares, op. cit.*, p. 108.

⁸⁶ Fernando Pessoa, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2001, p. 362.

Une volonté d'absence particulièrement intime chez Pessoa coïncide et se moule à son œuvre clandestine avec l'apparition irréprouvable de ses hétéronymes et des dialogues fructueux qu'il entretient avec eux. Pessoa s'est abandonné à la tentation de l'absence et il l'a observée avec calme et détachement envahir son être. Ses rencontres avec ses hétéronymes⁸⁷ lui ont amené une sorte de paix et une confirmation : le naufrage est ailleurs, très loin d'une réalité qu'il oublie sans regrets. Ces autres volontés, ces autres consciences peuvent se prêter au jeu si on leur donne les moyens d'exister ; leur intelligence lucide élève avec lui l'édifice de l'absence, une absence multiple, expression loyale d'une identité perdue dans la réalité, habitée de présences révélées et qui naissent portées par l'infini du songe. Dans sa constante désillusion, Bernardo Soares, un de ses hétéronymes, s'est imprégné des sensations de *La forêt du songe*, cette courte nouvelle où Pessoa décrit sous la dictée de Soares sa lente dilution par le silence et l'oubli. On devine Soares à une distance presque nulle de la sensibilité de Pessoa et songe et absence semblent confondus en une pénombre sans cause ni signification autre que leur amoureuse étreinte. Pessoa décrit Soares de cette façon :

Il apparaît chaque fois que je suis fatigué ou somnolent ce qui fait que mon raisonnement ou mes défenses sont un peu flottants ; cette prose est une divagation constante. C'est un semi-hétéronyme en ce sens qu'il ne s'agit ni de ma personnalité ni d'une personnalité différente mais d'une simple mutilation de celle-ci. La prose, mis à part ce que le raisonnement donne de tenue à la mienne, est comparable à celle que j'écris et le portugais identique au mien.⁸⁸

⁸⁷ Voici comment Fernando Pessoa décrivait la création de ses hétéronymes : « Je créai alors une coterie inexistante. Je fixai le tout dans des moules de réalité : je graduai les influences, je connus les amitiés, j'entendis à l'intérieur de moi les discussions et les divergences de critères, et dans tout cela j'ai le sentiment que ce fut moi, pourtant créateur de tout, le moins présent. Comme si tout se passait indépendamment de moi. Et il semble que cela continue. Si je peux un jour publier le débat esthétique entre Ricardo Reis et Alvaro de Campos vous verrez à quel point ils sont différents et à quel point je ne suis pour rien dans cette affaire », Fernando Pessoa, « Lettre du 13 janvier 1935 à Adolfo Casais Monteiro », cité dans : Fernando Pessoa, *Sur les hétéronymes*, Unes, Campagne des Puits, 1985, p. 26.

⁸⁸ Fernando Pessoa, *Sur les hétéronymes*, *ibid.*, p.31.

Absence à soi, absence aux autres, les règnes de l'absence chez Fernando Pessoa confirment parfaitement la carence palpable du concret, du matériel : « Tout cela parce que nous savions, de la chair de notre chair, que nous n'étions pas une réalité...⁸⁹ » écrit-il. De cette impersonnalité naît un paysage « sans savoir et sans vouloir⁹⁰ » de forêt, d'arbres et de fleurs, non un paysage unique mais un écho infiniment double, un paysage rêvé comme une réalité éthérée au bénéfice de sa propre illusion, « un paysage qui se diluait en sa conscience de lui-même⁹¹ ». Dans ce paysage, « la vie n'avait pas de dedans⁹² » :

Nous n'avions ni époque ni but. Toutes les finalités des choses et des êtres étaient demeurées à la porte de ce paradis d'absence, où s'étaient immobilisées, pour nous sentir la sentir, l'âme rugueuse des troncs, l'âme tendue vers nous des feuilles, l'âme nubile des fleurs, l'âme courbée des fruits...⁹³

Ce paradis d'absence désiré avec persistance, Pessoa l'investit par l'écriture et cette absence lui semble encore plus vertigineuse que la triste réalité qu'il subit puisqu'elle à ses yeux la tentation ultime. Du côté de la vie, les échecs littéraires, sa solitude, son auto-négation, son emploi d'obscur employé de bureau sont synonymes d'intenses frustrations et l'*aguardente* jouera son rôle. Mais au cœur de sa mélancolique détresse, il est impossible de privilégier le réel ou l'imagination ; le vécu de Fernando Pessoa et le songe frémissant et transfiguré de Bernardo Soares, hétéronyme et conscience jumelle de Pessoa, sont ensemble pour habiter toute la dimension poétique de *La forêt du songe* et de l'absence investie, éprouvée comme un anéantissement. L'un et l'autre consacrent leur intensité à peupler de sensations et d'échos les grands troncs nouveaux de la forêt rêvée, ces fleurs fragiles, ces bassins d'eau muette, ces aspirations à n'être que chuchotements, qu'une défection ou même l'expression d'une privation, d'une déroute. La forêt amplifie le rêve telle une vision persistante et ajoute

⁸⁹ Fernando Pessoa, « Dans la forêt du songe », *Le Livre de l'intranquillité*, op. cit., p 135.

⁹⁰ *Ibid.*, p 135.

⁹¹ *Ibid.*, p 135.

⁹² *Ibid.*, p.132.

⁹³ *Ibid.*, p 136.

une perception métaphysique à l'imagination poétique, une finalité ultime et une trop réelle démesure que la vie ne semble même pas contenir. Une jeune femme vient au devant de lui dans la forêt du rêve et cependant, dans cette vision consistante où la forêt se peuple d'oiseaux et de leurs pépiements, l'idée de l'absence s'est faite chair, synonyme de silence et d'oubli, de riens mais aussi de détails persistants, de mots et de profils vagues dans un décor d'automne. Soares peut continuer son rêve tout en étant absent, Pessoa peut se ramifier inexorablement subjugué par sa propre disparition, par sa propre absence au monde. L'un comme l'autre enchâssent dans leur conscience lucide une perception métaphysique de l'imagination poétique au murmure ondoyant, tentent de justifier son aspiration et son essence ultime à devenir un espace situé « entre ce que je n'ai pas été, et ce que je ne serai pas⁹⁴ », un lieu métaphysiquement évident de déconstruction vertigineuse, nimbé de démesure de l'Être, où les rêves seront « ou bien une autre dimension encore où nous existons ou bien le carrefour de deux dimensions. [...] Les rêveurs actuels sont peut-être les grands précurseurs de la science finale de l'avenir⁹⁵ ».

Le réel pour Pessoa est une abstraction à peine audible. Seule l'écriture est à même d'évoquer un univers probable, et ses paysages ne peuvent mentir contrairement à la réalité. Il lui faut alors s'y enfouir pour diminuer toute distance entre soi et le rêve et connaître, comme le lucide Bartleby, toute l'ampleur du lieu de la prison et de l'effacement :

J'existe sans le savoir, je mourrai sans le vouloir. Je suis l'intervalle entre ce que je suis et ce que je ne suis pas, entre ce que je rêve et ce que la vie a fait de moi, je suis la moyenne abstraite et charnelle entre des choses qui ne sont rien - et moi je ne suis pas davantage.⁹⁶

Une vertigineuse négation résolument aspirée vers l'ailleurs n'anticipe même pas de métamorphose ; ses couleurs sont absentes et l'incertitude en tout, jusqu'à

⁹⁴ *Ibid.*, p 146.

⁹⁵ *Ibid.*, p.157.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 77.

l'impossibilité actuelle du monde, décline les nœuds d'une énigme sans solutions. La vie et le sujet se contredisent, ce sont des menaces douloureuses. Le sens de la réalité ne commande plus de tels écrivains négatifs et aucune « fraternité avec les choses n'est possible⁹⁷ ». Chaque pensée qui défile efface seulement les adieux successifs au monde connu. C'est de cette façon que Pessoa s'efface, par ces vestiges de lui-même toujours plus incertains et transparents qu'il vit en rêve dans sa chambre de l'*Alfama*. L'anonymat devient alors la règle scrupuleusement répartie parmi les hétéronymes, symbole d'un renoncement à soi que Pessoa respectera dans sa presque conformité. Dans cet espace aucune règle n'a cours, aucun acte fondateur ne peut voir le jour, seules la lente disparition dans l'impersonnel, la vie dénuée de sens et la célébration du néant peuvent accompagner un mouvement continu d'esquive. Pessoa veut glisser vers le rien, il écrit sans publier dans la discrétion la plus complète, il réprime la plupart des directions littéraires qui s'offrent parfois à lui et s'invente dans le silence de sa chambre des amis, des correspondants, des interlocuteurs et des poètes plus vrais que lui. Les hétéronymes de Pessoa démontrent ainsi tout ce qui manquait dans la vie désertée du poète, pendant que lui esquive et aspire au rien, anonyme, caché.

Contrairement à ce qu'affirme Maurice Blanchot⁹⁸, l'anonymat n'est pas, dans le cas de Pessoa, cette médiation produite par le travail littéraire qui incite à une distance esthétique. L'anonymat de Pessoa devenu un hétéronyme de plus parmi ses créations est une des façons de se fondre dans l'évidence sensible des choses et du monde, d'annuler toute distance esthétique et de se confondre ou de se cacher dans une écriture clandestine qui ne ment plus parce qu'elle est supérieure au réel inconfortable et fini. Lorsque l'écriture devient égale à l'imagination, l'anonymat n'est plus qu'un fragment muet, une nécessité amicale et proluxe, une nuance parmi les circonstances de la désaffection où l'écriture n'est possible qu'aux conditions du silence et du rythme poétique de l'anonymat sculpté par les hétéronymes.

⁹⁷ *Ibid.* p. 363.

⁹⁸ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 560.

Cette tendance à effacer la littérature et à s'émietter dans un réel vécu comme imposé de l'extérieur, peut être portée par un sens aigu de la déchéance personnelle (Magloire-Saint-Aude), par une grande mélancolie de l'enfance (Jean-Pierre Issenhuth), ou par le désir prégnant de se réduire à la position d'un valet domestiqué, serviable et obéissant (Robert Walser). Ces différentes tendances de l'esquive prennent pied autour de la fonction d'écrivain et de la tentation d'un enfouissement dans l'écriture. Pessoa semble être allé plus loin qu'eux tous en investissant l'écriture avec son hétéronyme Bernardo Soares⁹⁹ comme si l'écriture était dotée d'une vie propre et par là seule douée de vie véritable alors que l'existence habituelle n'est qu'une illusion mécanique.

L'art, négation de la vie, de la « vie-mort » qui est l'essence de la vie selon Bernardo Soares ? D'un coup l'art recouvre sa dimension positive, non celle d'une doublure plus ou moins réussie de cette « vie-mort » mais vraie vie, la seule vraie vie, même dans la perspective sombre de Bernardo Soares¹⁰⁰.

Chez Magloire-Saint-Aude¹⁰¹, poète haïtien mystérieux et insaisissable qui a publié quelque minces plaquettes de poèmes et qui préférerait l'oubli, l'esquive semble toujours l'emporter sur la reconnaissance. Sa nature n'est pas de porter de masque mais plutôt de se laisser doucement couler vers des profondeurs qui se succèdent et qui l'attirent, aidé en partie par l'alcool. Magloire-Saint-Aude se laisse glisser dans un dérèglement têtue, là où il peut étancher sa soif d'oubli et rester à l'écart de tout. Il se perd et donne le souffle à son propre abandon de telle façon qu'il plonge dans la matière brute de la perte. Pour descendre et toucher le fond, il énonce l'aspiration

⁹⁹ Il y en eût de nombreux autres dont Ricardo Réis, Alvaro de Campos, le chevalier de Pas, Coelho Pacheco. On en a dénombré jusqu'à 72. Réf : Alain Bosquet, « Fernando Pessoa et ses hétéronymes », *Magazine Littéraire*, n° 147 - avril 1979, p. 52.

¹⁰⁰ Eduardo Lourenço, « Le livre de l'intranquillité ou le mémorial des limbes », Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, op. cit., p. 13.

¹⁰¹ 1912-1971, il est considéré comme un des plus importants poètes haïtiens. « Quand il écrit encore, il cesse tout à fait de reconnaître ce qu'il écrit. Alors que les commentaires sur son œuvre ne cessent de s'amplifier, qu'on le sollicite pour une publication de ses œuvres, il observe : 'Doute ou pessimisme, nous ne croyons pas à notre vocation littéraire' », François Leperlier, *Magloire-Saint-Aude, Dialogue de mes lampes et autres textes, œuvres complètes*, Paris, Jean-Michel Place, 1998, p22.

latente venue tout droit du gouffre qui réside en lui, il exprime les sursauts de son moi, « le moi [qui] figure inlassablement cette perte qui seule lui semble être essentielle ¹⁰² ».

Le récit de la vie de Magloire-Saint-Aude ressemble à ce portrait contrasté qu'il fait de lui-même dans *Dimanche*. Comme si dans sa vie même, il avait voulu déjouer les tentatives de ceux qui essaieraient de mettre à jour son énigme, de donner à son œuvre comme à sa personne une quiète permanence, une forme, un nom et un message, une promesse rassurante de signification.[...] Il meurt finalement, après plusieurs séjours à l'hôpital, le 27 mai 1971 tout aussi seul et il a, paradoxalement, des funérailles officielles au cours desquelles des discours seront prononcés. Jusque là, il aura de moins en moins publié, ne se sera jamais véritablement expliqué sur rien et n'aura jamais écrit – si l'on excepte quelques articles souvent sibyllins – de manifeste ou d'Art Poétique¹⁰³.

Son recueil *Déchu* (« Sur le buvard aveugle / de mes talents éteints¹⁰⁴ », y écrit-il) comporte en épigraphe quelques vers du Verlaine devenu chrétien qui suppriment, par leur choix et leur isolement du poème initial, tout malentendu et toute promesse du langage ou même d'accomplissement d'une morale religieuse préexistante :

Je ne suis plus rien
Je perds la mémoire
Du mal et du bien
Verlaine¹⁰⁵

Esquiver pour n'être personne. Se conjurer, enfoui dans l'insignifiant et les confins de la défaite. Détaché, échoué, atteint par la fécondité des non-limites de l'imaginaire, immergé ailleurs, toutes ces variations autour de la renonciation et d'une aptitude à la déchéance visent à le rendre lui-même superflu. Elles recèlent l'essentiel d'un poète

¹⁰² Stéphane Martelly, *Le sujet opaque, Une lecture de l'œuvre poétique de Magloire-Saint-Aude*, L'Harmattan, Montréal, 2001, p. 46.

¹⁰³ Stéphane Martelly a créé quelques pages sur le Web à l'évocation de Magloire-Saint-Aude. On peut les consulter avec le lien suivant : <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/magloire.html> (Site consulté le 4/10/2007)

¹⁰⁴ François Leperlier, *Magloire-Saint-Aude, Dialogue de mes lampes et autres textes, œuvres complètes, op. cit.*, p. 59.

¹⁰⁵ Paul Verlaine, « Gaspar Hauser chante », *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, « collection La pléiade », 1975, p. 183.

clos en son énigme, non pas une facilité, mais une souffrance, une authentique détresse.

Mais, il existe d'innombrables façons d'esquiver le monde, de s'enfouir dans l'anonymat brut du monde, de régner seul par une coexistence où le mal de survie tend à abolir jusqu'à soi. L'attrait magnétique de la déchéance introduit des éléments qui lui sont propres. Mais être inconnu ! Le désir de se fondre, de n'être ni poète ni langage, ni mémoire, mais simplement perdu, oublié parmi des gens modestes et cordiaux, permet à l'individu de retrouver la matérialité du fait brut et la consistance de la terre, de connaître la légèreté d'un langage qui ne soit pas si clairement un langage d'expiation ou bien celui de la vie qui craque de partout ou une sorte de corvée, un non-lien qui s'additionne comme une fâcheuse habitude, créateur de distance. L'esquive prendra quelques chemins mal assurés : prisons pour tapages nocturnes et matins blêmes des sorties de bar. La stratégie de la perte épuise et Magloire-Saint-Aude vit en creux et s'abîme, seul. L'univers est une prison qu'il faut esquiver. Boire et se perdre, se taire, consentir à parler pour ne rien dire, n'avoir rien à dire peut-être parce qu'on a tout compris : il faut que le poète esquive, oriente, se détourne. Toute cette désintégration constitue une ou plusieurs façons de se retirer dans l'isolement nostalgique d'un soi, d'un je anonyme et lointain, de s'oublier en restant peut-être fidèle à quelque chose qui autrement serait amputé. Ce pourrait être le souvenir du martèlement puissant de l'imagination qui poursuit Magloire-Saint-Aude jusqu'à la conscience de son extinction. La parole du poète est-elle restée prisonnière du poème ? Ou le poète est-il demeuré prisonnier d'un décor, d'une vision résorbée en fumées ? Magloire-Saint-Aude avait trouvé son décor, il l'a maintenu à bout de bras, habité jusqu'au bout, dans les bastions populaires de Port au Prince comme si le poème n'y cessait jamais, était présent tout autour de lui. Il a peut-être fuit en se fondant dans une humanité magnifique et modeste. Mais la nature du poète ne cesse de brûler y compris dans la résignation de la perte et l'aspiration à

l'absence, à défaut du monde elle calcine le poète. Il reste en cela même plus poète que poème.

Tourné vers le contenu de vérité du poème, nourri d'une critique exigeante, d'une sincérité presque physique alimentée par la diversité des sensations, d'émotions, de souvenirs qui rendent presque chaque poème quasi superflu, Jean-Pierre Issenhuth¹⁰⁶, poète et écrivain *tenté* par la voie des écrivains négatifs traduit sa révérence à l'humilité en configurant sa recherche d'anonymat avec le mode de vie et les fréquentations propres au monde ouvrier. Avec en arrière-plan, la mémoire du jardin familial, la mémoire du verger de son père, son respect des arbres, le souci de la nature et des choses vraies, il cherche dans les sédiments pérennes de la nature une confrontation arasée par le discours idéologique contemporain artificiel et basé sur le superflu. Cette légitimation du passé, où l'humilité sinon la discrétion comme sagesse vitale n'est pas absente, devient comme un bruit de fond minutieux dans les écrits de Jean-Pierre Issenhuth. Incessants, ces thèmes dominants sont vus et vécus à travers les failles du monde industriel et la raison d'être oubliée, la respiration vitale de la nature qui, même au Canada, disparaît. Ces chemins prédisposent à une certaine fusion étonnée avec la pénombre de la terre ; ils construisent un effacement progressif dans le silence et la solitude, du littéraire, critique ou auteur, à son isolement comme homme. Il semble que chacune de ses tentatives littéraires menées comme s'il s'agissait encore d'une tentative de réconciliation entre l'individu et le monde, entre le poète et son époque, échouent parce que sans espérance. Elles ont été répétées toujours plus proches d'un geste inutile, feignant encore une certaine légitimité littéraire que leur contenu dément¹⁰⁷ et que la littérature institutionnelle considérera

¹⁰⁶ Jean-Pierre Issenhuth a longtemps travaillé dans l'éducation primaire et secondaire publique à Montréal. Il a fait partie du comité de la revue *Liberté* et a publié plusieurs critiques poétiques dans *Le Devoir*. Il a aussi édité des poèmes, des essais et des manuels destinés à l'enseignement scolaire.

¹⁰⁷ Notamment dans *Rêveries*, Montréal, 2001, dont certains des points culminant sont les essais « Le purin d'orties » (pp.173-178), « Ruines » (pp. 205-209) et « Histoire d'une cabane » (pp.233-243) qui tentent de mesurer ce qui menace les conditions de vie actuelles, aidées de la mémoire, de la nature, de l'ironie, d'une très fine conscience du monde.

sans doute longtemps et à tort à l'extrême marge de son territoire. Les écrits de Issenhuth sont autant de constats de non-communication, d'impossibles lumières d'une littérature épuisée par un usage nihiliste où même l'expression poétiques des choses simples ne trouve plus sa place, où la poésie ne remplit plus son rôle, fauchée par une autre poésie officielle vêtue des oripeaux de l'imposture et la duplicité. Reste alors l'ironie mordante de la désillusion dont ses essais critiques font la preuve. Dans cette expérience de la réalité, il présente, sans recevoir ou peut-être sans totalement donner, des formes de tendresse et de reconnaissance, des mains tendues pas toujours saisies. Il convient alors pour le poète blessé de s'éloigner des hommes parce qu'il les aime, parce que l'humanité et l'amitié sont indétrônables à ses yeux. L'expérience subjective de Issenhuth et les contradictions de cette distance impossible voisinent avec le caractère inaccessible de l'anonymat et l'annulation de toute distance entre les êtres. Le langage bloque la communication. Restent l'intention, la mélancolie et le besoin de renouer avec un monde confisqué qui s'efface lui aussi : le monde ouvrier et ses valeurs. En se rendant à son travail, Jean-Pierre Issenhuth s'arrêtait tous les matins *Chez Fred* où officiait la serveuse Denise, « au coin de la rue Hochelaga et Charlemagne, en face du poste d'Hydro-Québec ».

Sous les néons sales, les visages avaient l'air creusés après une mauvaise nuit ou par la perspective de la journée, mais, au lever du soleil, le plus souvent, la bonne humeur prenait le dessus, orchestrée par Fred et peu de nez restaient plantés dans *Le journal de Montréal*. J'appréciais sur ces visages ce que j'avais appris de mon père (la grande dignité d'un travail éprouvant) et de ma mère (la bonne humeur nécessaire). Assis à une table du fond, je cherchais un mot ou deux, ne les trouvais pas, recevais rarement, comme un cadeau, un poème entier que je pourrais me réciter longtemps sans m'en dégoûter.

Il écrit plus loin :

Le lieu, plus que tout autre, pouvait être qualifié d'ordinaire, et c'était une île inconnue, reculée, un antre ou aucune de mes connaissances convenables n'aurait osé venir. Avec mes paperasses, j'y étais très entouré et très seul, parfaitement à l'aise et parfaitement incongru. Ma dette est grande envers Fred et Denise, À l'un, je dois l'accueil matinal, bon an mal an ; à l'autre, le

silence prévenant, la bonté. Je sais encore quels jours, et dans quelle lumière des poèmes tombés sur la table douteuse sont restés collés¹⁰⁸.

L'humilité de Jean-Pierre Issenhuth accompagne son travail de poète sur la pente vertigineuse de la négation. Quelque chose de cette mentalité dite paysanne mais aussi ouvrière perdure dans le refus d'Issenhuth. Son attachement à ses valeurs cardinales, constituées de modestie, de simplicité avec ce qu'il faut d'entêtement, d'enracinement, voisinent dans l'attitude du poète avec la vérité d'une langue et de comportements qui ne mentent pas. Il cherche et trouve parfois l'inspiration par un procédé presque mimétique parmi la bienveillance et les valeurs d'un certain bon sens ouvrier, dans cette sorte de maquis à l'écart du monde de *Chez Fred*, parmi un monde de ruines banlieusardes appelé à disparaître et qui le sait.

N'écrit-il pas que « la langue qui ne sonne pas creux, on la trouve n'importe où¹⁰⁹ » ou que « si la philosophie est dans la force de l'idée, la littérature est dans la force du fait¹¹⁰ » ? La tentation d'une renonciation, d'une sédimentation dans une histoire volatilisée met l'accent sur la mélancolie d'une restauration impossible, d'une identification perdue avec une réalité refusée. Même la littérature, même la poésie ne pourront restituer ce qui est maintenant mort ou en voie de disparition. La poésie de Issenhuth tente de ne pas céder à l'embellissement, elle dit à l'occasion son impossibilité, mais même cela les mots ne l'accomplissent pas ou pas assez. Issenhuth est partagé, il est tenté par la négation mais pas encore entièrement négatif. Il devait arrêter d'écrire. Il a disparu dans les Landes en 2001 pour construire une nouvelle cabane après celle de Laval. Puis un manuscrit rempli de modestie et de savoir a recommencé à circuler¹¹¹ sans éditeur. « Ne plus se payer de mots¹¹² » écrivait-il, « tenir à distance », et pour mettre des mots sur sa tendance actuelle « à

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 80.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 254.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 167.

¹¹¹ *Le Cinquième Monde, Du Québec aux Landes de Gascogne*, 2007 (inédit).

¹¹² « Le grand ménage qui s'imposait », *L'inconvénient*, loc. cit.

tourner le dos », il utilisait, en s'interrogeant sur leur portée, ce qui lui dictait ce désir :

Est-il, dans mon cas, dicté seulement par une noble exigence de liberté, ou vient-il aussi d'un côté plus sombre, pas noble du tout, qui l'apparent à la fuite, à la lâcheté, à la forfanterie anarchiste, à une sauvagerie maniaque, au terrorisme, à la destruction et à l'autodestruction, au goût belliqueux des coups d'éclat ou de la rupture pour la rupture ?¹¹³

Il existe sans doute plusieurs réponses à ce questionnement. Mais peut-être que l'envie de voir une issue soulève, dans cette envie désenchantée, l'espoir de ne plus se mentir. Disparaître, esquiver au moins, lorsque l'idée naît, la spirale de ce qui est fictif dans l'écriture et la littérature jaillit et suggère, dans le cas de Issenhuth, le recours au concret et à l'isolement avec un rêve de nature féconde, intouchée, aidé du geste de l'esquive qui s'accomplit alors sans remords.

Quand à Robert Walser, il est enraciné dans un mutisme qui dépasse la seule discrétion. La volonté d'effacement de l'écrivain et la renonciation à l'écriture se combinent avec le silence et l'oubli en tant que matérialisations d'une esquive opiniâtre devant les sollicitations de se reconnaître comme écrivain. Si à ses yeux il est énigme pour lui-même¹¹⁴, ses pulsions le portent à s'oublier dans le costume du domestique, du laquais, de l'employé. C'est d'un pas décidé que Walser s'esquive et s'enivre de servir dans les appartements bourgeois. Le renoncement de Walser, la volonté de n'être rien ni personne, surtout pas un écrivain, apparaît peut-être encore plus nette lorsqu'il poursuit un de ses thèmes littéraires favoris, celui de la promenade¹¹⁵. Ce goût de la promenade qu'il partagea intensément dans la vie, encore plus, peut-être, que sa fascination pour l'état domestique, lui permet de s'enfouir dans l'instantané, de saisir sans prendre, de passer tout simplement. Reléguant au loin le désespoir ou le malheur, Walser se tient en mouvement permanent, toujours passager vagabond de l'errance : « [L'errant] libre de liens et de

¹¹³ *Ibid.*, p. 34.

¹¹⁴ Robert Walser, *L'institut Benjamenta*, *op. cit.*, p. 32.

¹¹⁵ Robert Walser, « La promenade », *Seeland*, Genève, Zoe, 2005, p. 89 à 161.

valeurs est l'homme qui s'ouvre à cette révélation du multiple tendre et éphémère, dans laquelle le monde semble une douce brise azurée¹¹⁶». Non pas nouveau départ mais volonté de ne pas médiatiser le je, de se contenter de traverser la réalité pour ne pas avoir à se sédimenter, à épouser quelque faux-semblants. Cultiver la dissociation et s'esquiver, pratiquer le contraire de l'adhésion, rompre avec et conjurer ce que fut la littérature dans ses années d'écrivain, c'est-à-dire précisément le but de sa vie, furent les conditions de la survie et de l'autonomie farouche de Walser pendant ses vingt-trois ans d'internement à Herisau. Esquive donc par le respect méticuleux de sa vie asilaire. N'être personne, être seulement Robert Walser, peut-être malade, certainement hospitalisé, mais jamais plus un écrivain. Et se cacher pour continuer à écrire.

4.1.2.2 « Prendre le maquis¹¹⁷ »

Il existe plusieurs façons de prendre le maquis, de se cacher dans les bois. Certaines sont symboliques, d'autres éminemment matérielles. Le mouvement du flâneur, la fugacité de la promenade, le goût de l'errance érigé comme un but par l'exilé menacé, le repli ironique sur soi, le refus de tout mécanisme social, la recherche de la clandestinité dans des lieux inattendus ou parallèles participent de ce jeu de feintes. L'écrivain négatif finit par en être un expert sans que ces jeux en soient pour autant limités mais au contraire étendus encore plus avant dans l'exploration de leur refus infini. Parfois il disqualifie toute douteuse compassion par une ironie discrète et modeste : « Je ne suis pas tourné du côté du monde. J'ai le visage vers le

¹¹⁶ Claudio Magris, « Dans les régions inférieures », *Europe, loc. cit.*, pp. 37 à 51.

¹¹⁷ Cette expression est de Jean-Pierre Issenhuth (« Prendre le maquis », *Rêveries, op.cit.* p. 119 à 125.). Elle donne son titre à une lettre adressée un jeune aspirant écrivain. Cette lettre prend l'aspect d'un essai au contenu critique acerbe et sarcastique, à contre-courant de ce qu'on pourrait attendre comme point de vue « sage et équilibré » sur le territoire littéraire. L'objectif poursuivi semble de dégonfler certaines baudruches littéraires, les pièges de l'écriture et une certaine facilité de la littérature actuelle. Par extension, elle démontre déjà, à mon sens, cette volonté têtue de la marge manifestée par la construction de ces cabanes que Issenhuth, nouveau Diogène, a affectionné de *Laval des prairies* (Québec) à *Pissos* dans les Landes (France).

mur. Pas un rien de la surface du mur qui me soit inconnu », affirme monsieur Teste¹¹⁸.

Trop de littérature sur tous les sujets de la vie ne crée pas obligatoirement des martyrs de la cause littéraire mais disqualifie implicitement les maux de cette vie réduits à l'aveuglement littéraire de dénominateurs communs. La solution s'impose d'elle-même. Pour rendre justice aux significations de la négation, l'écrivain négatif se résout à devenir un amasseur de vides. Fumées et souffles indistincts qui font ressortir l'énergie primordiale de la vie et les menaces qui la guettent. Le maquis se prend, il n'est pas donné. Il y faut de la sensibilité, de l'obstination, de la modestie, une démarche tranquille et une ou plusieurs passions persévérantes : Ferrer Lerín, poète castillan, s'abîme depuis trente ans dans l'étude des vautours à Jaca dans la province espagnole de Huesca¹¹⁹, mais n'a plus livré une seule ligne à la littérature.

La clandestinité habituelle du maquisard s'accompagne de nuances variées parmi lesquelles celles du résistant, parfois du rebelle. On y lit un mélange de ténacité et de force. Cependant, pour les écrivains négatifs, la résistance semble relever de l'omission du monde environnant. La résonance de leur installation dans un maquis privilégié ne concentre aucun contexte de vérité, n'accepte pas l'équivoque des constructions émotives ou des causes irrévocables. Comme nous l'avons vu à propos de Melville, les écrivains négatifs ont ouvert la trappe de la littérature qui plane sur le vide, ils en expirent son rythme et s'abandonnent au cours du rien mais ils ne désirent pas être terrassés par la révélation d'un absolu qui y conduirait. Aucune quête ! Ils prennent possession d'un creux sans vérité. L'édification de leur « maquis » raclé et foré n'attire l'attention de personne. Ce n'est pas une conclusion, ni une apothéose, c'est un non-événement dont l'intention est précisément d'être un état permanent d'omission et de suspension, un congé qui dure. « L'omission par Acte est l'invention

¹¹⁸ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op. cit.*, p.133.

¹¹⁹ Cité dans Enrique Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*, *op. cit.*, p. 63.

d'une nouvelle dignité¹²⁰ », nous a appris Macedonio Fernandez. Cet énoncé décrit un modèle de *non-faire* et annonce les pages blanches de la constitution de son propre maquis, ce qui, pour Fernandez, relégué volontaire dans une longue litanie de pensions et plus tard dans sa cuisine, n'était nullement une boutade¹²¹.

L'étroit tunnel où l'écrivain négatif se terre n'est pas un trou parfait mais il s'y isole avec obstination. Il s'y fixe et continue à vivre, pétri de contradictions et d'interrogations mais convaincu de la banalité collective et ne désirant rien de plus que l'exploration de ce lieu non-géographique parcouru au hasard en compagnie de son refus, hanté par l'idée des non-vérités qui se dissimulent quelque part, dans la négation de la vie mais aussi de l'écriture. C'est d'un refuge qu'il s'agit, mais qui contrairement au monde environnant ne semble pas précaire parce qu'il signifie une identité construite et en cours d'autonomie créative occupée à ériger son propre domaine d'expansion dans un territoire muré. C'est de nomades qu'il est question, de spécialistes du sur-place dans des lieux changeants. Bartleby, arrivé de nulle part, est à l'exemple de tous ceux qui progressent vers la négation. Ces écrivains négatifs déplacent des matériaux que l'on pensait stériles (copier [Bartleby], servir [Walser]). Ils gisent cachés dans un endroit obscur et délaissé. Matériaux de rebuts à l'imagination apparemment passive, créativité mutilée et emplois modestes s'y côtoient, revivifiés par le bouillonnement négatif extirpé « du chemin du banal¹²² ». Le lieu élu importe peu, il sera mouvement méticuleux et répété d'une existence solitaire ou quiétude d'un coin de forêt, mais toujours l'affirmation du libre arbitre et le choix non négociable mais modeste de trouver ailleurs que dans la littérature et son impuissance à saisir le monde, la passion de créer. Macedonio Fernández déménage sans cesse et oublie partout, de manière délibérée, ses manuscrits ; Issenhuth construit des cabanes alors qu'il ne publie rien pendant vingt ans ; Bobbi Balzen s'essaie au

¹²⁰ Macedonio Fernandez, « Le non-faire », *Papier de Nouveauevenu et continuation du Rien*, op. cit., p. 203.

¹²¹ *Ibid.*, p. 204 et 205.

¹²² Raoul Vaneigem, *Traité de savoir vivre à l'usage des jeunes générations*, op. cit., p. 247.

vagabondage anthropologique dans une littérature qu'il voudrait égale à une « connaissance libre et risquée des hommes¹²³ » ; Melville voyage parfois, mais c'est en lui-même que les traces discontinues de ses périples persistent à ne jamais se terminer ; Pessoa ne bouge pas de Lisbonne mais sillonne, aidé de ses hétéronymes, des mondes de mémoire, d'absence, de silence et la galaxie lyrique de son imagination. Habiter ces lieux où chacun est devenu invulnérable, préoccupé de vérité, insaisissable et irréductible, c'est aussi conserver sa faculté de rêver et de *faire*, de rester poète par sa seule absence. Leur refus solitaire n'est pas inventé, il est le résultat d'expériences littéraires et sociales et d'intuitions poétiques, d'actions propres à *l'école du renoncement* qu'aucune verve littéraire ne peut rendre autant que la construction d'une cabane qui, pour certains mais pas tous, rend le monde moins étroit.

4.1.2.3 Construire une cabane

À l'intérieur de ce maquis, la métaphore de la cabane trouve sa juste place. Tourner le dos, devenir clandestin, se trouver un paysage personnel choisi, peut-être même élu depuis longtemps, qu'il soit naturel ou urbain, aidé de matériaux dégradés, de planches abandonnées ou de pans de murs ruinés, peuvent être un ensemble de contraintes nécessaires, voire même excitantes, dans lesquelles l'écrivain négatif se reconnaît car il peut s'y confondre. Négatif, déjà dissimulé dans les coins et recoins d'une littérature qui opère en l'étouffant, l'écrivain constructeur n'est pas si rare. « Bâtir est l'action du monde la plus exaltante¹²⁴ », et le monde que suggère cette forme plus libre de la création aux yeux de certains écrivains négatifs allège l'éclairage vacillant du monde littéraire. Il s'agit ici de bâtir une présence évocatrice et qui permette, au moins symboliquement, de se retirer du monde. La cabane décline chaque détail d'une maison. Elle est à la fois la fiction d'une construction plus pérenne et l'écho d'une réalité où l'on devine un lien avec une force chtonienne

¹²³ « Note de Sergio Solmi », Roberto Bazlen, *Lettres éditoriales*, op. cit., p. 15.

¹²⁴ Jean-Pierre Issenhuth, *Rêveries*, op. cit., p. 238.

incomparablement plus pressante qu'un destin d'écrivain, celle d'un rapport tellurique au monde constitué de la sensation du toucher, du goût d'une certaine continuité des choses, d'un rapport vrai avec les matériaux et la terre. Cette construction est à son tour duale, elle glisse alternativement de la cabane où frémit le souvenir d'une réalité refusée car inactuelle, au constructeur/créateur qui, loin de toute littérature, suggère une réalité non écrite et la richesse épistémologique de corps de métier endossés comme autant de costumes oubliés (charpentier, maçon, couvreur, vitrier, etc.). Ce créateur inédit prend vie dans la niche d'un effort créatif ajusté à sa négation. Il invente les prolongements de sa négation et les inscrit tangiblement dans le corps même du lieu de la cabane. Il s'affranchit et se projette dans une utopie qui cherche un sens et avoue n'en pas vouloir. « J'ai construit la cabane pour elle-même¹²⁵ », revendique Issenhuth refusant par avance toute justification et toute explication possibles. La cabane découle d'une perspective négative, elle se bâtit comme esquive et s'insère comme un coin dans le malentendu entretenu par la littérature avec l'expérience, dans la portée inquiète et permanente de la disparition et de l'extinction que les mots n'ont jamais réussie à évoquer que comme ces chaînes vaines et cette cire sans effet dont parle Kafka à propos d'Ulysse face au silence des Sirènes¹²⁶. Ici plus d'illusion mais le savoir direct de l'expérience, une fusion qui éclaire, simple et définitive, jusqu'à lisière de soi. La construction de la cabane est une étape sur le chemin de la négation. La mise en place du lieu du retrait, le début de l'annulation.

L'exclusion de pratiques littéraires, la disqualification de leur validité, passe alors par une reconstruction symbolique ou non, par la matérialisation d'un objectif qui tend à absorber la nature différente - et autre - de la négation en cours. La description de la construction d'une cabane par Jean-Pierre Issenhuth permet de distinguer ce saisissement négatif. Jean-Pierre Issenhuth n'est pas tout à fait un

¹²⁵ Jean-Pierre Issenhuth, *Rêveries*, op. cit., p. 241.

¹²⁶ Kafka, « Le silence des sirènes », *Œuvres complètes*, Tome II, Paris, Gallimard, 1980, p. 543.

écrivain négatif mais son parcours littéraire est solidement tenté par la négation. Lorsqu'il n'est pas occupé à relever l'inanité d'une poésie facile¹²⁷, son regard est alors séduit par l'inventaire des pertes « auquel il faut inclure le roman¹²⁸ ».

La construction d'une cabane est un tableau stimulant pour un chemin têtu vers la négation. La méthode choisie s'inspire d'une conception du monde singulière (dans ce cas, il s'agit d'une approche vers la simplicité volontaire) et aussi de l'élaboration d'une expérience systématique de récupération qui s'étend sur six années. En parallèle, les rapprochements effectués dans la relation de la construction par Issenhuth avec la cabane de Henry David Thoreau construite sur le terrain prêté par Emerson¹²⁹ rappellent que la nostalgie de la nature, la recherche d'une forme d'autosuffisance permettent de déceler l'élément décisif d'un langage commun par-delà les siècles. Ce langage est à l'écoute de la nature, de l'homme, de son devenir et de sa présence, mais il interroge aussi la cabane, la nature, et les mystérieuses relations que l'homme entretient avec lui-même.

La petitesse de l'intérieur renforce la suprématie de l'extérieur, et le dehors n'est-il pas plus digne d'attention que les mirages du dedans ? Encabané, j'aime l'être [...].¹³⁰

Il existe toutefois une différence entre Thoreau et Issenhuth, l'un voulait être poème, l'autre voudrait presque être cabane. Loin de l'agitation fangeuse de la ville, la cabane construite de matériaux recyclés et récupérés dans des dépotoirs matérialise l'autonomie et l'arrêt digressif. C'est d'un poste d'observation judicieusement choisi qu'il s'agit. Six ans de maturation et de recherches, seulement deux mois de construction. Ce qui saute aux yeux est alors le travail de la conscience, la cadence de l'imagination, une certaine contemplation dans cette lente maturation vers la cabane.

¹²⁷ À propos de la parution du recueil de Nicole Brossard, *Langues obscures*, L'Hexagone, Montréal, 1992, « Le trente et unième monument », *Le petit banc de bois (lectures libres 1985-1999)*, Montréal, Trait d'union, collection « Échappées », 2003, p. 351.

¹²⁸ *Ibid.*, p.357. Commentaires sur le livre de Philip Larkin, *Church going*, Paris, Solin, 1991.

¹²⁹ Henry David Thoreau, *Walden ou La vie dans les bois*, Paris, Gallimard, collection « Les classiques anglais », 1967.

¹³⁰ Jean-Pierre Issenhuth, *Rêveries*, *op. cit.*, p. 242.

Le chemin créatif de l'œuvre n'est pas une tempête. Même s'il peut l'être, il est décidément plus lent, plus aléatoire, plus hasardeux. Soumis aux rêves plutôt qu'à la réalité, la cabane a été plus souvent l'incarnation d'une attente, un désir retardé, une lente maturation pour aboutir à sa certitude.

Dans les conditions habituelles du mystère des écrivains négatifs, il est exceptionnel que l'on puisse suivre ainsi le cheminement de la capacité négative d'un écrivain vers une dextérité autre et plus grande que l'écriture. Les marques progressives de substitution sont rarement visibles en effet sur le chemin emprunté par les écrivains négatifs de la littérature au silence. La littérature conserve plutôt les traces des issues : Rimbaud vend des armes en Abyssinie, Juan Rulfo préfère la photographie, Ferrer Lerrín encore lui, étudie les vautours en Castille avec application. Dans cet exemple de la cabane, le périple au fond de soi déporte graduellement le poète vers une harmonie désirée avec la nature et une revanche sur le gaspillage de la consommation effrénée. « Ramasser plutôt qu'acheter [...] rien d'électrique [...], travailler seul [...], un essai de banalisation [...] »¹³¹. Plus loin, Issenhuth précise que

Dans la marche triomphale de l'humanité vers l'avenir, on dirait qu'il est mal vu de s'arrêter, qu'on provoque un malaise général en se retournant, et que le moindre écart d'indépendance dans les entreprises est une désertion.¹³²

Désertion ? L'interprétation est banale et trop facile. Quelque chose d'autre est à l'œuvre. Cette autre chose désigne la démarche vers cette cabane où Issenhuth trouve son chemin, où il déchiffre résolument son caractère concret, semblable à un deuil. Travail intérieur, préférence du contact avec les objets, réalité recomposée et preuve méthodique de l'espace pressenti, trajectoire d'une métamorphose spirituelle qui justifie la tentation du maquis et l'isolement où rien des visées négatives de l'écrivain ne se peut dérober. Construire une cabane, prendre le maquis élaborent des formes

¹³¹ *Ibid.*, p. 236.

¹³² *Ibid.*, p. 237.

d'absence essentielles. Fragments d'attente dans l'existence ou produit d'une tension impérative aboutissent curieusement à une primauté soudaine qui semble obéir à la voix. Car l'écrivain teste dans sa cabane la voix d'une écriture et de poèmes qui ne sont plus ici de la littérature, qui ne veulent pas être de la littérature mais la sensation vivante du poème. Prononcés, savourés, ils revivent dans la cabane et sans doute paraissent sauvés de l'inconsistance discursive. Ils incarnent soudain, pour Issenhuth, une brèche, le soupçon enfin suspendu, la sobriété et l'élan d'un naturel remis en mouvement par cette cabane construite de ses mains « pour en mesurer la résistance à l'articulation¹³³ ».

La voix retrouvée signifie précisément la présence, la vie, le mouvement, ce qui résonne dans la recherche de l'expression de soi, dans le témoignage fugitif d'un contact unique, à peine ébauché déjà perdu alors que la cabane, immobile réceptacle de poésie, figure désormais une intimité arrachée du néant et une parcelle d'identité gagnée sur un monde extérieur illocalisable. Le poème dans la cabane, la cabane comme poème rendent Issenhuth réel et négatif : finalement, il n'a rien produit de lyrique, d'épique, il ne l'aurait jamais pu, hors d'une certaine familiarité et du rappel de l'exil si proche, brutalisé partout dans le monde.

4.1.2.4 Une poésie de l'extinction

Qu'est ce que l'extinction sinon la perte de l'existence, l'annulation et l'épuisement de soi ? L'extinction comme forme de l'absence formule non seulement l'étroitesse des limites imposées ou ressenties par l'écrivain mais progressivement elle le libère du superflu et ouvre sa négation au champ poétique. Le mystère du paysage poétique dans la littérature réside dans son parcours créatif, la fascination de sa ruine ou de son accroissement dans un rapport sans cesse renouvelé et changeant à sa propre vérité imaginative. Et qu'est ce que cette vérité dans la tension créatrice sinon le potentiel qui lui est consubstantiel à modifier le regard des hommes, mais

¹³³ *Ibid.*, p. 240.

aussi à changer la vie non seulement dans les livres mais dans la vie elle-même ? Il existe chez les écrivains négatifs une résonnance poétique de l'extinction qui pourrait transformer leur inaptitude en revendication générale. La défiance à l'égard du langage n'empêche pas les écrivains négatifs de creuser l'imaginaire aidé de ce même langage. Mais il s'agit d'un langage féroce ment démystifié par le refus et l'absence de toute littérature. Pour cette raison, son usage va de pair avec la poésie, il s'est débarrassé de ce qui l'entravait, par exemple son usage dans la culture industrielle. Le langage célèbre alors une poésie intense entièrement immergée dans un univers poétique parallèle comme extérieur à l'existence. Ce seront Herman Melville avec son immense poème *Clarel*, Fernando Pessoa et ses hétéronymes, Colette Peignot et ses fragments d'écriture et ses lettres, Robert Walser avec le territoire du crayon. L'impuissance littéraire ou celle du vécu s'ouvre alors en un bouquet explosif de tensions vers l'impossible, d'observations sur la défaillance de la vie, d'échappées et de réalisations brisées mais aussi continues comme une défense, où se réfractent la puissance de leur négation. Le langage scande alors, pour les écrivains négatifs, une liberté qu'ils ne peuvent trouver nulle part ailleurs, même si celle-ci rythme méticuleusement l'idée taraudante de l'extinction. Leur parole trouve un champ d'expression qui n'a plus rien à attendre de la trajectoire calculée du lecteur et de la critique. Mais la poésie suit un parcours tumultueux qui l'abandonne à sa chute ; elle investit un territoire infiniment riche et, tout en clarifiant et en recomposant souffrances et vérités, son vertige infini ne peut masquer la conscience de la disparition et de l'extinction qui font corps avec le renoncement de l'écrivain négatif.

Ce n'est pas un lamento général, parce que la disparition a toujours existé, mais jamais à ce rythme. Il est terrifiant de voir combien il y eut de dégâts et de perte ces derniers vingt ans, et le processus semble inéluctable. La littérature doit rendre compte de cette consternation.¹³⁴

¹³⁴ Commentaire de W.G. Sebald, citée dans Enrique Vila-Matas, *docteur Pasevento*, op. cit., p. 41.

Là où certains pourraient lire une complaisance égotique, une poétique implicite surgie des attitudes des écrivains négatifs. Elle crée la lumière du désaveu de la l'écriture. Magris note que dans le roman de Heimito von Doderer¹³⁵, « Les fenêtres éclairées », (1951), celui-ci écrit que « la littérature est la vraie police (...), c'est la lanterne sourde du policier qui éclaire l'anarchie intime des hommes¹³⁶ ». Dans l'univers poétique clandestin des écrivains négatifs, le langage est, contrairement à cette constatation, à la recherche de sa propre purification et l'idée du procès et de la dénonciation sur la place publique fait place à l'exploration d'une sensibilité humaine retrouvée, d'une humanisation en cours. Cette démarche les guide vers les territoires du rien emportés par un refus inamovible. La négation élimine toute autre chose hors elle-même et débute ainsi son travail de suggestion. Leur poétique verse ainsi avec une affinité naturelle dans la négation parce qu'elle ne peut être seulement le constat d'une mutilation et de la trahison, mais une trace qui met l'accent sur une autre trace oubliée, celle d'une poésie en continu. Leur poétique définit l'espace ouvert de l'imagination seule à même de combler les vides du langage. La souffrance n'est pas consommée, elle doit être vécue poétiquement aussi. Le chemin de l'extinction prépare à la fécondité et à l'enfouissement dans le territoire poétique mis en relief. C'est un refuge mais aussi un abandon, porteurs de traces inspirées par l'effacement et que l'émotion poétique ravive. Impuissance et faiblesse, communication et attente de quelque chose, révélations sont les questions primordiales au cœur de toute écriture ; la poésie des bartlebys ne dit pas autre chose. Si le dépassement est impossible alors la tentation de n'être rien ou de recomposer un paysage de disparitions, un paysage de privations, de renoncements, de pertes devient une infinie tentation poétique. Mais la dissolution est mouvante, elle n'est pas toujours couronnée par un vécu de fuite ou de renoncement. Elle peut se réduire à sa propre

¹³⁵ Heimito von Doderer, *Les Fenêtres éclairées ou L'humanisation de l'inspecteur Julius Zihal*, Paris, Rivages, 1990 (1951). Heimito von Doderer, (1896-1966), écrivain autrichien. *Les démons*, Paris, Gallimard, 1992, est son roman le plus célèbre.

¹³⁶ Claudio Magris, *L'anneau de Clarisse*, op. cit., p. 450.

intégrité et sa spécificité se comprendre comme une avancée décisive dans la perspective de la négation. Chez Pessoa, l'extinction est revendiquée comme une force devant l'inanité du réel. Pour Magloire-Saint-Aude, il s'agit de repousser ses frontières les plus reculées jusque « dans la fange du macadam¹³⁷ », où « [le] zinc ne soutient plus la torpeur du poète errant, *pur à force d'avoir purgé tous ses dégoûts* : Baudelaire¹³⁸ ». Mais c'est Fernando Pessoa, par l'intermédiaire de son hétéronyme Bernardo Soares lorsqu'il lui emprunte sa plume, qui dessine au plus près une poétique de l'extinction :

J'ai des nausées de pensée abstraite. Jamais je n'écirai de page qui me révèle, ou qui révèle quoi que ce soit. Un nuage ténu flotte vaguement au-dessus de la lune, comme une cachette. J'ignore, comme ces toits. J'ai échoué comme la nature entière¹³⁹.

On peut ainsi multiplier les exemples entrepris par Pessoa/Soares autour des variations de sa propre extinction : nausées identitaires, impossibilité à être, élaboration d'un monde scriptural sincère, inconnnaissance de soi-même, ignorance fondatrice, intransmissibilité, légitimation de l'échec, incompatibilité. Son constat est répété à longueur de pages écrites et enfouies dans la malle de sa chambre. Ainsi, encore une fois, il faut revenir vers Fernando Pessoa, incontournable constellation de négation du siècle dernier et anticipation du vaste courant de la négation dans la littérature moderne et contemporaine. Tabucchi dit à ce sujet :

Soares enfreint une convention et un code, et c'est pourquoi son *Livre de l'intranquillité* est à ce point inquiétant et contagieux : à force d'être quotidien, ordinaire, simple, normal. En somme, *il paraît vrai*. Les personnages de Beckett ne sont pas loin.¹⁴⁰

¹³⁷ François Leperlier, « La solution poétique », *Magloire-Saint-Aude, Dialogue de mes lampes et autres textes, œuvres complètes*, op. cit., p. 15.

¹³⁸ « Parias », *ibid.*, p. 15.

¹³⁹ Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, op. cit., p. 241.

¹⁴⁰ Antonio Tabucchi, « La poétique de l'Insomnie », *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, op. cit., p. 268.

S'il paraît vrai, c'est parce que Pessoa a insufflé dans ces lignes la part véritable et authentique de sa non-vie. Tout comme son hétéronyme, Pessoa ne rêve pas, il « dédort » selon sa belle expression:

Bernardo Soares ne rêve pas, parce qu'il ne dort pas. Il « dédort » pour reprendre une de ses expressions ; il fréquente cet espace d'hyper-conscience et de libre conscience qui précède le sommeil. Un sommeil qui pourtant n'arrive jamais.¹⁴¹

Ressentir et non vivre, demeurer dans le rêve, ne pas vouloir, ne pas croire, ne pas être compris, être ignoré parce que la réalité est un mensonge plus puissant que la littérature. Pessoa réside dans les mots prononcés par ses personnages de fiction devenus autonomes et plus vivants que lui, réduit à être un hétéronyme parmi d'autres. Avec le constat de la petitesse de l'homme véritable, l'écriture peut être perçue comme un mouvement de recul qui s'échappe ou l'ombre du spectacle qui vient, la destruction annoncée et la mort. « Tant d'aspirations, tant de rêves : tant/ D'autant de tant de néant au fond de moi¹⁴² ». Impuissance de soi (« J'ai tout raté » écrira t-il dans son magnifique poème « Bureau de tabac¹⁴³») et impuissance du monde. Impossibilité à être alors que l'imagination et la reconstruction de soi passant par la scission offre une multitude de réalisations possibles en tant que personnages. La littérature offre ce chapelet de personnalités qui vivent plus que lui alors que la disparition envahit tragiquement le réel, qu'elle se profile toujours plus proche avec ce que cette connaissance peut avoir de terrible :

Toujours une chose en face de l'autre,
Toujours une chose aussi inutile que l'autre,
Toujours l'impossible aussi stupide que le réel,
Toujours le mystère du fond aussi certain que le sommeil du mystère de la surface,
Toujours cela ou autre chose, ou bien ni une chose ni l'autre¹⁴⁴.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 268.

¹⁴² Fernando Pessoa, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 951.

¹⁴³ « Bureau de Tabac », *Œuvres poétiques*, op.cit., pp. 362-368.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.367.

La réaction de Pessoa consiste à construire, avec un acharnement pathétique, des mondes poétiques glorieux comme le poème ésotérique « Message¹⁴⁵ », ou d'inspiration quotidienne comme « Pour un 'cancioneiro' »¹⁴⁶. Ses poèmes lui offrent la possibilité de penser des mondes chatoyants alors que le monde ignore tout de cette activité réelle vécue comme un anéantissement. Déficiences, inutilité de soi le plongent dans l'annulation et toujours ce leitmotiv :

Je ne sens rien... Je sens mes sensations comme une chose que l'on sent...
Qui suis-je en train d'être ? ... Qui est en train de parler avec ma voix ? Ah,
écoutez...¹⁴⁷

Qui parle en effet, sinon cet auteur annulé, engouffré en totalité dans une littérature qui le recrée comme un personnage plus vivant et indéchiffrable que toute personne de ce côté-ci de la réalité ? Si la puissance peut être illusion, l'extinction est une dimension ouverte qui s'énonce pour Pessoa comme l'expression d'un épuisement et d'une dépersonnalisation. Toutes ces aptitudes scripturales vont tenter de communiquer cet impossible gouffre où il disparaît. La dissolution de soi sert de près l'absence entrevue et acceptée. Elle conditionne le désir de Pessoa de se reconstruire comme un poète devenu « l'objet de sa parole¹⁴⁸ », qui se construit au rythme du rêve de son absence et de la force de gravité des commentaires poétiques de son annulation. De cette aventure intérieure devenue extérieure au réel, emplie de silences et de songes où la parole résonne étrangement amplifiée par un rêve agissant, il n'est pas impossible de rencontrer, non loin de Pessoa, la « silhouette lividement propre, pitoyablement respectable, incurablement abandonnée¹⁴⁹ » de Bartleby. Pour Antonio Tabucchi, fin connaisseur de la littérature portugaise et admirateur de Pessoa, la *Rua*

¹⁴⁵ « En moi ne put trouver place ma certitude;/Voilà pourquoi là-bas où s'étendent les sables/
Demeura mon être qui fut, non pas celui qui est. », « Dom Sébastien, roi du Portugal », *Poèmes ésotériques, Message, Le marin*, Paris, Bourgois, 1988, p. 118.

¹⁴⁶ Fernando Pessoa, « Pour un 'cancioneiro' », *Œuvres poétiques*, op. cit. p. 563 à 1002.

¹⁴⁷ Fernando Pessoa, « Bureau de tabac », *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 363.

¹⁴⁸ Teresa Rita Lopez, « Du drame statique au voyage extatique », *Poèmes ésotériques, Message, Le marin*, op. cit., p. 179.

¹⁴⁹ Herman Melville, *Bartleby le scribe*, op. cit., p. 23.

do Douradores, la rue des Doreurs de Lisbonne chère à Pessoa, amène à un écho littéraire où *Bartleby* apparaît inévitablement, où le scribe de New York croise le petit employé de commerce du port de Lisboa.

La rue à son tour n'entre pas seule, et l'on voit apparaître le bureau d'une firme de tissus où se cache cet écrivain métaphysique qui, sans qu'on sache où ni comment, a dû croiser un jour le *Bartleby* le Melville. Avec Lisbonne, la rue et le bureau, c'est aussi une boutique de barbier qui s'introduit dans la littérature, un cagibi mal éclairé où Bernardo Soares est assis, une serviette engoncée dans le col de sa chemise. Une expression indéchiffrable hante son regard tandis qu'il regarde la porte de l'arrière-boutique. C'est que cette vieille porte, par laquelle nous nous attendrions à voir entrer le barbier, donne directement sur l'univers.¹⁵⁰

Disparaître ! « L'investigateur solennel des choses futiles¹⁵¹ » a expérimenté plus que tout autre les chemins de la dissolution. Ce qui s'avance dans cette familiarité avec l'extinction, n'est pas la disparition mais les chemins resserrés et vibrants d'un patient dérèglement de la présence. Une poétique de l'extinction est sans doute située aux carrefours ombreux des nombreuses incompatibilités de Pessoa ou, bien sûr, de Walser avec la littérature de leur époque. Car celui qui entend malgré tout donner, y compris dans le secret de l'anéantissement, succombe « tel un donneur épuisé de ses dons¹⁵² ». Attitude poétique de ceux qui se rêvent parfois poème, l'attente de quelque chose qui ne se relâche pas, même s'il s'agit de puiser à l'extinction et à l'épuisement comme sources.

4.1.2.5 « Respirer dans les régions inférieures¹⁵³ »

Pour comprendre les *bartlebys*, il faut traquer l'en-dessous du refus, retracer les itinéraires cohérents et leur consistance plastique, leur maturité aussi d'où émerge

¹⁵⁰ Antonio Tabucchi, « La poétique de l'Insomnie », *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, *op. cit.*, p. 269.

¹⁵¹ Armand Guibert, *Pessoa*, Paris, Seghers, collection « Poètes d'aujourd'hui », 1973, p. 93.

¹⁵² *Ibid.*, p.92.

¹⁵³ « Je ne puis respirer - dit Jacob - que dans les régions inférieures. », Robert Walser, *L'Institut Benjamenta*, *op. cit.*, p. 209.

la transcendance particulière de leur renonciation. Leur décision impossible provient d'une sensation où la souffrance côtoie l'échec, où la honte parfois se dissimule dans l'élaboration d'une écriture minuscule et dissimulée aux yeux de tous, comme chez Robert Walser dans son « territoire du crayon¹⁵⁴ ». La revendication d'être un raté et une réelle obsession pour ce comportement rend, chez lui, l'obscurcissement du refus encore plus ténébreux. Carl Seelig, éditeur et ami, fut parfois totalement abasourdi par les répliques de Walser lorsqu'il lui parlait d'une reconnaissance littéraire en cours¹⁵⁵. L'impuissance s'étalonne chez certains écrivains négatifs jusqu'à la notion de l'échec, avec en corollaire un vague sentiment de honte chevillé au refus, mais dissimulé dans le silence. Non pas l'échec qui creuse et appauvrit en ne laissant que l'enveloppe vide d'un fantôme, mais l'échec qui interdit l'horizon, qui renforce le soupçon sur l'incapacité définitive et canalise à l'immobilisme comme posture. L'échec brigué de telle façon qu'il conduit droit à un refus accru et à une forme d'accomplissement dans des régions minimales : la gloire d'un cimetière de l'inexistant. La désillusion, la culpabilité, l'effacement, la honte parfois, Robert Walser s'est interrogé sur ses itinéraires improbables qui constituent une part significative de son identité :

[...] Quand commença, quand, ou a pris son essor
 Ce qui me fit ternir ? Pourquoi ne sus-je
 Plus, un jour, doucement mourir pour elle,
 Comme les amants comprendre le parfum de fleur
 De la mort ? Tout doit-il m'apparaître désormais
 Désenchanté ? Les autres aussi
 Ne doivent-ils pas traverser la longue vie sans amour ?
 Qu'avais-je imaginé, moi qui me saoulais de beauté ?¹⁵⁶

¹⁵⁴ Nous évoquerons le « territoire du crayon » dans le chapitre V consacré à Robert Walser.

¹⁵⁵ « À la moindre allusion aux articles de journaux, aux émissions de radio consacrés ce jour-là à sa personne et à son œuvre, il vous rabrouait sans coup férir : 'Cela ne me regarde absolument pas !' Comme tous les jours, il fit consciencieusement son travail, balaya la chambre et passa l'après-midi à plier des sacs en papier. », Carl Seelig, *Promenades avec Robert Walser*, op. cit., p. 142.

¹⁵⁶ Poème cité par Paul Nizon, « Robert Walser, vie de poète », *Atelier du roman*, numéro 19, *Robert Walser, le grand maître de la simplicité*, septembre 1999, p. 61.

L'effacement diagnostiqué est un dommage strict. La conscience aigue de la perte, perte du paradis de l'enfance, de la mère trop tôt disparue, ferme presque en totalité Walser au monde ; elle l'ouvre au travail assourdi de la mélancolie, omniprésente dans ses écrits. De cette mélancolie qui rehausse le souvenir de l'enseignement prégnant subi à l'école, de l'éducation sévère de son père, naît une valorisation de la déchéance particulièrement marquée chez Robert Walser par la revendication d'une préférence à la servilité, un rapport opaque de maître à valet¹⁵⁷. L'esthétique de l'effacement, de plus en plus présente vers la fin de sa vie, rend aux yeux de Robert Walser le relatif succès de sa littérature insupportable et finalement anodin. Son long internement (1934-1956) à l'asile de Herisau lui fera choisir une absence obstinée à toute évocation de son passé d'écrivain, l'écriture sera complètement passée sous silence. Fruit de la souffrance inquiète de brefs rapports sociaux offerts par une reconnaissance littéraire éphémère avec de rares grâces publiques croisées maintenant refusées, Walser développe une propension naturelle et une conscience précise du plaisir à être obéissance. Sa stratégie du renoncement emprunte aux servitudes de la dépendance. Orientation pentue de la perte, vie soustraite et à peine schizoïde, enracinement scriptural caché, transféré dans la clandestinité, Robert Walser se soustrait en acceptant une discipline définitive. L'écriture systématisée pour fixer le réel, visible dans ses proses brèves et les microgrammes du territoire du crayon, est dépassée par une sorte de pratique disciplinée du vide intérieur. Walser cherche dans la fixité des règles un refuge et une stabilité impossible à identifier dans l'écriture telle qu'il la pratiquait, sous formes de gloses et de digressions comme système scriptural.

Pour lui, mais aussi pour d'autres bartlebys, un niveau zéro est franchi, un point de non-retour est atteint. Chez Roberto Bazlen aussi la préparation du vide se soumet aux règles du rien. On note alors la permanence de la querelle entre l'homme

¹⁵⁷ Notamment dans *Le commis* ou *L'homme à tout faire*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1974.

du livre et de l'homme de la vie dont parle Calasso dans son introduction à la seule œuvre ébauchée par Bazlen de son vivant, mais jamais aboutie :

La préparation du vide, en fait, est un événement énorme - elle l'a toujours été -, et pas seulement : les modes de vie actuellement les plus répandues enseignent à oublier la possibilité même du vide et cette possibilité était le lieu géométrique de Bazlen¹⁵⁸.

Révélation du vide, refus de la mémoire, sentiment discontinu de la vie, mais aussi désertion de l'écriture se résument en une dissolution immobile qui s'interdit d'autres couches d'exploration. Cet effacement ne s'ignore pas afin, comme l'écrit Enrique Vila-Matas « de se libérer de la conscience, de Dieu, de la pensée, de lui-même¹⁵⁹ ». La particularité de Robert Walser fut d'y inscrire aussi le sentiment particulier d'une réticence à ne pas être un maître mais un valet, un domestique. Ce n'est pas de cette position élue que vinrent par la suite le mélange de honte et de dissimulation¹⁶⁰, mais de l'aventure même de l'écriture, de son vagabondage dans le territoire du crayon, de sa détermination à y demeurer malgré tout.

4.1.3 LES RAISONS DU SILENCE

4.1.3.1 La décréation

Le « basculement » qui s'opère dans la manifestation brute du refus retourne comme un gant les motivations d'une créativité véritable en cette *décréation* qu'Agamben définit philosophiquement comme

¹⁵⁸ Roberto Calasso, « Notice sur le manuscrit », Roberto Bazlen, *Le capitaine au long cours*, op. cit., p. 9.

¹⁵⁹ Enrique Vila-Matas, *Docteur Pasavento*, op. cit. p. 271.

¹⁶⁰ Nous ne saurons jamais si Walser se cachait vraiment et pour écrire, partagé entre le refus des autres et de leurs commentaires fastidieux et insupportables, et l'humiliation de se sentir un zéro. Quoiqu'il en soit un témoignage pourrait accréditer la thèse de la dissimulation : « L'infirmier Joseph Werhel [...] affirmait avoir vu, à Herisau, Walser écrire des notes sur de petits bouts de papier qu'il rangeait ensuite dans les poches de son pantalon et qu'il réussissait toujours à cacher de ceux qui le soignaient et à faire disparaître », *ibid.*, p. 199.

[le] vol immobile qui ne se tient que sur l'aile noire. À chaque battement de cette aile, tant le monde effectif que les mondes possibles sont reconduits, l'un à son droit à ne pas être, les autres à leur droit à exister [...] ¹⁶¹

Agamben indique plus loin que

[La] décréation a lieu au point où git Bartleby, « au cœur des pyramides éternelles ¹⁶² » du palais des Destins –appelé aussi, selon l'ironique intention de cette théodicée inversée : la cour de Justice (*The Halls of Justice*). Son mot n'est pas Jugement qui assigne à ce qui a été sa récompense ou son châtiment, mais Palingenesis ¹⁶³, *Apocatatastis panton*, où la créature nouvelle - puisque c'est de cela qu'il s'agit - atteint le centre invérifiable de sa « vérification-ou-non-vérification » ¹⁶⁴.

Cette décréation pourrait être ce lieu clos et sans murs où les écrivains négatifs écrivent des textes qui les dissuadent de mourir. Un lieu composé d'oubli où la vie extérieure maintenant retranchée de leur destin a transformé l'écriture en une succession de réalisations sans but, des exercices de virtuosités animés de thèmes et de techniques sans finalité et pour cela expressions d'une autarcie indifférente à l'égard du monde. La décréation accompagne l'écrivain négatif non pas comme un déclin mais comme une déconstruction sans fin orientée par les capacités d'un silence interminable. La décréation est le lieu idéal de la liberté totale où s'exerce l'écriture miniature de Robert Walser dans ses *micrographies*. Elle est la plus implacable revendication de la liberté créatrice parce qu'elle refuse toute trajectoire publique. Elle en est aussi la réfutation de toute restauration. Mais son sens exact, s'il définit un lieu clos sur son abîme, demeure peu repérable. Si ce n'est en fonction de ce que l'écrivain refuse et de ce qu'il s'impose parfois. La décréation ne circonscrit aucune valeur morale, elle ne revendique rien, elle est l'expression d'un abîme, c'est un espace qui construit son propre lieu et ce lieu est invérifiable : « Ce n'est qu'à

¹⁶¹ Giorgio Agamben, *Bartleby ou la création*, op. cit., p. 82.

¹⁶² La traduction de Pierre Leyris dit : « Le cœur des éternelles pyramides, eût-on dit, dans les fentes desquelles, par quelque étrange magie, des semences de gazon, chues du bec des oiseaux, avaient germé », Herman Melville, *Bartleby le scribe*, op. cit., p. 76.

¹⁶³ Théorie philosophique selon laquelle l'histoire est faite de succession de cycles.

¹⁶⁴ Enrique Vila-Matas, *Bartleby ou la création*, op. cit., p. 83 et 84.

l'intérieur d'une expérience qui ait ainsi rompu tout rapport avec la vérité, avec l'existence ou avec la non-existence d'états de chose, que le 'je préférerais ne pas' de *Bartleby* acquiert tout son sens (ou, si on veut, tout son non-sens) ¹⁶⁵ ».

Celle-ci fait sans doute oublier alors la honte, l'abaissement, les échecs successifs de l'auteur et les incompréhensions de l'œuvre, en bref tout ce qui menace de manière intolérable l'identité créative puisqu'en elle la mémoire ne s'éternise nullement en tant que telle mais disparaît au profit de la sensation fugace de l'instant. La décréation structure l'indicible de l'instant, elle lui apporte la puissance du silence, la rigueur de l'oubli, l'effacement, l'ambiguïté de la disparition, une presque parfaite indifférence.

Bien que Robert Walser n'admît jamais publiquement un échec littéraire, il effaça sa vie littéraire précédente de sa vie asilaire. Muré dans la vie de l'asile, il explora les mille et une façons de trier des lentilles ou de haricots, de coller des sacs en papier, de balayer sa chambre. La décréation chez Walser ne s'arrête pas à l'interruption de l'écriture, elle envahit le catalogue multiple du quotidien. Pourtant ses microgrammes et le témoignage d'un infirmier de Herisau permettent de comprendre qu'il n'avait sans doute jamais totalement abandonné la pratique de l'écriture. Résultats d'un mouvement obsessif, nécessité d'utiliser l'écriture comme une marque, capacité de déconnexion du réel, de produire pour s'éclipser, Walser écrit histoires ou poèmes au crayon d'une écriture lilliputienne sur le moindre bout de papier pour se guérir du dégoût de l'écriture. C'est un territoire qu'il crée, le « territoire du crayon » où il n'est pas impossible de considérer qu'il s'est trop longtemps promené et finalement perdu. Dans ce territoire, l'écriture vit pour elle-même et l'écrivain se dépossède littéralement de lui-même au rythme de l'expansion de sa propre écriture. Décréation devient alors synonyme d'un dérèglement de l'écriture, d'une invisibilité de l'écriture pratiquée rituellement comme un secret

¹⁶⁵ Giorgio Agamben, *Bartleby ou la création*, op. cit., p.58.

paisible rappelant en cela les gestes de Pessoa plongeant ses écrits dans l'obscurité de sa malle. Genèse d'une écriture fantomatique, « d'une contre-écriture du territoire du crayon¹⁶⁶ », d'une littérature sans ambitions, la décréation de Walser est un mélange complexe de motivations, du sentiment de ne plus vouloir savoir à la volonté de rester intouchée dans sa singularité, de noter dans son silence les à-coups sporadiques de sa propre disparition. Ne pas être, ne plus être, se disperser, se désagréger, refuser le monde réel, autant de lueurs incomplètes dans la décréation avec le corollaire symptomatique de la place attribuée ou non à l'écrivain. Cette hantise de la posture, partagée par beaucoup d'écrivains négatifs, permettra à Walser d'affirmer « [Qu'un] écrivain devienne quelqu'un ne fait que le réduire à la condition de cireur de chaussures¹⁶⁷ ».

Selon Agamben, la décréation serait en étroite liaison avec le concept d'expérience sans vérité repris de Walter Lüssi, qu'il identifie dans les poésies de Robert Walser¹⁶⁸, avec une contingence absolue et une remise en question du passé. L'expérience sans vérité n'a aucun enjeu véritable, rien ne s'y vérifie, mais de cette absence d'enjeu naît une puissance nouvelle qui désarticule le présent. La formule de Bartleby diagnostique un tel état.

Le 'Je préférerais ne pas' est la *restitutio in integrum* de la possibilité, qui la maintient en équilibre entre l'advenir et le non-advenir, entre le pouvoir être et le pouvoir de ne pas être, c'est le souvenir de ce qui n'a pas été.¹⁶⁹

¹⁶⁶ Peter Utz, « Avant-propos », *Robert Walser l'écriture miniature*, Zoe, Genève, 2004, p. 10.

¹⁶⁷ Cité par Enrique Vila-Matas, *docteur Pasavento*, op. cit., p. 225.

¹⁶⁸ « À propos de Robert Walser, Walter Lüssi a inventé le concept d'expérience sans vérité, c'est à dire d'une expérience caractérisée par la disparition de toute relation à la vérité. La poésie de Walser est "poésie pure (*reine Dichtung*)", parce qu'elle refuse au sens le plus large de reconnaître l'être de quelque chose comme quelque chose. Il faut élargir ce concept au paradigme de l'expérience littéraire. Car on prépare des expériences non seulement dans la science, mais aussi dans la poésie et la pensée », Giorgio Agamben, *Bartleby ou la création*, op. cit., p. 56.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 74.

Mais Robert Walser savait, tout comme Bartleby, où il était. Il était capable de reculer les limites de l'expérience sans vérité : « Moi, je n'erre pas, je vis sans sentir, je n'ai accès à aucun type d'expérience¹⁷⁰ ».

L'intervalle constitué par cette expérience à la vérité absente abolit toute question antérieure au profit d'une profonde mutation qui transforme l'écrivain en écrivain négatif. Il lui faut pour s'exprimer une médiation ouverte, comme une formule ou un levier comme la promenade, qui rassemble dans son état tout devenir et tout passé en une compétence négative envahissante. Ce peut être cette formule que Melville a illustrée de manière incisive avec Bartleby, on peut citer dans le même ordre d'idées, le péremptoire « je suis à l'écart¹⁷¹ » de Robert Walser. La décréation amorcée, la destinée fictionnelle de Bartleby s'accomplit. Robert Walser interné, la postérité ne l'intéresse plus (« Cela ne me concerne pas » bougonne t-il) devenu invisible au monde et promeneur. « Celui qui s'y aventure, dit encore Agamben, risque moins la vérité de ses propres énoncés que le mode même de son existence¹⁷² ».

4.1.3.2 Une pensée de la clandestinité, la conscience de la menace.

Plus que tout autre groupe d'avant-garde moderne, les surréalistes ont interrogé la littérature et la poésie¹⁷³ pour s'en méfier ou pour explorer de fond en comble, grâce à elles, l'inconscient qui voit naître « la trace d'une Vérité morale¹⁷⁴ », inscrite en faux contre la résignation et les religions de l'esprit. Il revenait à Paul Nougé (1895-1967), surréaliste belge, de prendre en considération cette interrogation dans son sens le plus large et de maintenir ouverte l'expérience de la subversion

¹⁷⁰ Enrique Vila-Matas, *Docteur Pasavento*, op. cit., p. 50.

¹⁷¹ Robert Walser, « À l'écart », *Poèmes, Europe, Robert Walser*, loc. cit., p. 152.

¹⁷² Giorgio Agamben, *Bartleby ou la création*, op. cit., p. 58.

¹⁷³ Notamment en novembre 1919 par la célèbre question « Pourquoi écrivez-vous ? » posée par la revue *Littérature* (*Littérature 1919-1924*, Paris, Jean-Michel Place, 1982). Plus de 400 réponses furent reçues dont celle de Paul Valéry : « J'écris par faiblesse ».

¹⁷⁴ André Breton, « Lettre aux voyantes », *La révolution surréaliste*, *Le passé*, N° 5, 15 octobre 1925, p. 22, réédition Paris, J.M. Place, 1975. Dans cette lettre ironique, Breton déclare avec sérieux : « Nous ne sommes plus de ce monde comme il est, nous sommes absents ». Il nomme ici une des contraintes des bartleby.

malgré les tentations de la littérature en niant par l'obsession de la clandestinité la fonction d'écrivain et le « littéraire ». Il considère effectivement la littérature, et l'art avec elle, incompatibles avec la vie (« L'art est démobilisé, par ailleurs- il s'agit de vivre¹⁷⁵ », écrit Nougé à Breton). Son intransigeance et son refus de toute gloire littéraire éclairent les circonstances d'une vie qui en font un quasi « oublié » du surréalisme, réhabilité depuis peu par la critique littéraire belge et un travail simultané d'édition de ses écrits.

Nougé estime que même le champ littéraire dans sa totalité (mémoire, histoire, présent, futur) est un territoire ouvert à la subversion. Le territoire littéraire doit en conséquence être subverti de manière révolutionnaire pour ne pas reproduire les formes du passé. Il fait de cette pratique un code de conduite personnel et se trouve ainsi marginalisé par rapport aux artistes et poètes surréalistes qui, pour la plupart, ne refusent ni les artifices de la célébrité ni les pièges de la reconnaissance, ni les modèles d'identification offerts au public par le peintre, le poète, le théoricien, l'activiste ou le « grand prêtre » même surréaliste. Il s'oppose à l'apologie surréaliste de la puissance du délire qui conduit à la reconnaissance de la gratuité de l'acte, condamne l'écriture automatique et s'éloigne de la valorisation par les surréalistes des merveilles de l'inconscient. Son cheminement est basé sur la prudence et un pragmatisme tangible ; il consiste en une participation créative fondamentalement inspirée par la négation, non à une adhésion impulsive qui pourrait être synonyme de dépendance. Il se détachera ainsi progressivement de la visibilité du mouvement surréaliste sans jamais perdre son inspiration profondément préoccupée de radicalité et de subversion.

En France, assez naturellement, Breton a repris le modèle de l'avant-garde mis en place par le romantisme et reproduit tout au long du XX^e siècle et au-delà. Cette stratégie consiste à dire : publions une revue, ayons un leader, diffusons un manifeste, recrutons des disciples et procédons par inclusions et

¹⁷⁵ Paul Nougé, Camille Goemans, Marcel Lecomte « Pour garder les distances » [1925], *Histoire de ne pas rire*, L'Âge d'homme, Lausanne, Cistre-collection « Lettres différentes », 1980, p. 22.

exclusions. [...] Nougé fera systématiquement le contraire. Il y aura des non-revues, des non-manifestes, un non-groupe, etc. Puisqu'il refuse l'idée d'une stratégie de groupe, il refuse qu'il y ait une clé ou un code pour y entrer et préfère qu'on fasse sauter les serrures.¹⁷⁶

Nougé ne sera donc jamais complaisant. Il préconise la lucidité¹⁷⁷. Cette lucidité accompagnera les choix pragmatiques d'une poétique en acte qui entend « ne jamais perdre le contrôle, jamais de laisser-aller, de spontanéité¹⁷⁸. » Son refus du paraître est à mesurer à l'aune de ce réalisme et la ferme modestie de son détachement envers la littérature est sans doute indissociable de son engagement social. Nougé était en effet un militant communiste. La réalité du mouvement ouvrier et par extension le rapport au travail, au respect du travail, les liens forgés par une conscience de classe encore vive en ce début du XX^e siècle, la clandestinité de la résistance¹⁷⁹, l'attachement à une certaine dignité de la conscience ouvrière se décalquent dans son déni de la gloire littéraire et sa renonciation à la fonction d'auteur. Nougé s'élève ainsi énergiquement en faux contre le goût prononcé de certains surréalistes pour la célébrité. En 1929, il écrivait à André Breton, un des principaux concernés :



¹⁷⁶ Paul Aron, « Entretien : Originalités du surréalisme belge », *Europe*, avril 2005, numéro 912, *Les Surréalistes belges*, p.45.

¹⁷⁷ Dominique Combe précise que « Si, en 1925, Goemans [Camille Goemans, surréaliste belge 1900-1960], et Nougé publient un « Éloge de Lautréamont », en écho au numéro du *Disque vert* [revue thématique parue à Bruxelles de 1921 à 1941] qui lui est consacré la même année, ce n'est pas comme Breton et ses amis pour louer la puissance du délire mais au contraire pour insister sur la « lucidité ». [...] Nougé refuse ainsi l'assimilation du génie à la folie, indiquant que, pour les peintres et les poètes, la « rupture » avec la pensée logique ne saurait qu'être « délibérée ». « Rhétorique de Paul Nougé », *Europe*, loc. cit., p. 54.

¹⁷⁸ Paul Nougé, *Journal (1941-1950)*, Bruxelles, Devillez, 1995, p. 26.

¹⁷⁹ « Il a côtoyé les jeunes militants de la III^e Internationale et participé à leur combat, il y a chez lui une pensée de la clandestinité qu'il va appliquer au monde littéraire. La question qu'il se pose pourrait s'énoncer ainsi : comment puis-je intervenir dans le monde de la littérature sans être piégé par les lois de la reconnaissance littéraire ? », Paul Aron, « Entretien : Originalités du surréalisme belge », *Europe*, loc. cit., p.41.

J'aimerais assez, que ceux d'entre nous dont le nom commence à marquer un peu, l'effacent. Ils y gagneraient une liberté dont on peut encore espérer beaucoup.¹⁸⁰

Il est difficile de définir Nougé comme un poète ou même un surréaliste ou les deux tant il se tient loin de ces définitions. Il est pourtant les deux (la critique littéraire le rattache systématiquement au groupe surréaliste belge), mais il s'est établi dans un écart où poète et surréaliste se confondent avec la vie vécue comme poème subversif et en tant que succession d'actes et de pensées rebelles. C'est donc un *expérimentateur* inspiré par le surréaliste. Nougé est plus porté à marquer sa différence qu'à s'aligner sur les oukases ou les modes du moment. Il se réaffirme constamment ailleurs, rebelle à tout ordre, à toute reconnaissance, à toute étiquette. Il s'est installé dans une sphère indécidable où, s'il est bien surréaliste par la plupart de ses choix esthétiques, il s'en détache et refuse le terme. Nougé récusera ainsi toute sa vie étiquettes ou images à même de réduire la portée de sa propre subjectivité :

Jusqu'à ce point même où incompatible se détache de lui-même avec la lucidité qu'il doit mettre à toute action pratique, fut-elle littéraire. À Nougé, toujours, ce dernier mot plaqué au mur en décembre 1945 :

Exégètes
Pour y voir clair
Rayez
Le mot
Surréalisme¹⁸¹

Nougé n'a pratiquement rien publié de son vivant mais a beaucoup écrit : courts essais, déclarations, poésies, textes érotiques, journal, avec toujours le souci de ne jamais faire œuvre. Sa vie « littéraire » sera donc annulée constamment à l'aide d'un détachement calculé. Sa renonciation à la littérature est d'abord le résultat d'une suspicion qui le rend quasi clandestin y compris dans sa sphère d'intervention. Poète négatif sans œuvres marquantes et sans livres, la poésie disparate de Nougé prend

¹⁸⁰ Paul Nougé, « La solution de continuité » [1935], *Histoire de ne pas rire*, L'Age d'homme, Lausanne- Cistère, « Lettres différentes », 1980, p. 79.

¹⁸¹ Pierre Vilar, « Hommage aux incompatibles », *Europe*, loc. cit., p.10.

tout son sens par la valeur de son refus et par la qualité de ses textes disséminés souterrainement, « hors commerce », distribués aux amis et aux proches. Sa fidélité à l'invisibilité, son goût marqué pour l'anonymat¹⁸², son absence de compromissions en tout temps, son expérimentation de nouvelles techniques littéraires comme le détournement et la réécriture lui composent une étrange aura négative et fortement subversive.

Face à l'écriture, il pouvait affirmer en 1925 que

La défiance que nous inspire l'écriture ne laisse pas de se mêler d'une façon curieuse au sentiment des vertus qu'il faut bien lui reconnaître. Il n'est pas douteux qu'elle ne possède une aptitude singulière à nous maintenir dans cette zone fertile en dangers, en périls renouvelés, la seule où nous puissions espérer vivre.¹⁸³

Dix ans après, en 1935, cette affirmation où défiance et acceptation rivalisent à part égale s'est infléchie vers une réflexion encore plus négative.

Il nous est impossible de tenir l'activité littéraire pour une activité digne de remplir à elle seule notre vie. Ou plus exactement elle nous paraît être un moyen insuffisant pour épuiser à lui seul cette somme de possibilités que nous espérons mettre en jeu avant de disparaître.

Il n'est pas douteux que d'une certaine manière nous fassions grande confiance à l'écriture. Mais cette confiance, aussi forte que nous puissions la consentir, n'en est pas moins une confiance limitée. [...]

Et nous tenons pour possible la découverte d'un moyen nouveau qui nous ferait rejeter l'écriture au second plan et peut-être l'abandonner en raison de son efficacité par trop limitée.¹⁸⁴

¹⁸² « Les deux seuls volumes, d'une taille d'ailleurs modeste, auxquels il consent avant-guerre (*Le catalogue Samuel* et *Quelques écrits de Clarisse Juranville*) sont anonymes ; et une grande partie de ses textes (« poétiques » ou autres) relève par anticipation de ce que Debord qualifiera ensuite, dans un état d'esprit similaire, de techniques du détournement (c'est-à-dire l'utilisation, à d'autres fins, de matériaux préexistants) », Yves di Manno, « La révolution la nuit, de Nougé à Debord », *Europe*, loc. cit., p. 76.

¹⁸³ Paul Nougé, « Rouge 16, 20 avril 1925, "Réflexions à voix basse" », *Correspondances*, Bruxelles, Devillez, 1993, non folioté.

¹⁸⁴ Paul Nougé, « La solution de continuité » [1935], *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 106.

Cette défiance profonde englobe le langage. Implacablement, Nougé analyse langage et écriture comme les vecteurs qui permettent à la connaissance d'être « à son état limite [...] d'ordre contemplatif ¹⁸⁵ ». Nougé préfère l'action, le bouleversement, le renversement des valeurs y compris dans l'écriture. Et comment définir l'action si ce n'est en précisant les contraintes de l'action à travers l'inquiétude qui la précipite ?

Et d'abord il faut reconnaître que l'on n'agit pas autrement que sous le coup de la *menace*. Un monde menacé, celui que nous avons atteint, celui que nous imaginons, voilà ce qui vaut la peine d'agir.

La menace, la menace perpétuelle, l'atroce et bienheureuse menace, nous en avons le sentiment avec une constance qui n'est à négliger, [...]. L'on en vient à déployer contre elle toutes les ressources de l'esprit, à ne négliger aucune de ses ressources.

Elle prend des traits précis, des formes concrètes.

Elle est dans nos habitudes, dans cette cristallisation qui atteint, il faut bien le constater, les meilleurs d'entre nous.

Elle est dans notre paresse et dans notre renoncement.

Elle est dans le monde qui nous enveloppe, qu'il nous faut une bonne fois tenir pour extérieur sous peine de le voir l'emporter dans cette lutte bienfaisante qu'il engage contre nous.

Le monde extérieur est notre condition. ¹⁸⁶

La menace est un des « mots-signes ¹⁸⁷ » - avec la clandestinité - qui justifient l'écart de Nougé devant le risque d'intégration sociale que présente la littérature telle qu'elle est habituellement pratiquée et conditionne sa stratégie d'écriture. Menaces nombreuses du monde qui dérèglent la libre subjectivité, menaces d'une littérature de dupes, menaces d'un public (« L'approbation du public est à fuir par-dessus tout ¹⁸⁸ », affirme-t-il), menaces de se perdre dans une infinité de situations et de rôles imposés,

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 110.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 111.

¹⁸⁷ « Le mot-signe, il lui faut tant d'années d'incubations et de contaminations cérébrales, une si longue et complexe participation à l'aventure humaine, pour acquérir enfin la chaleur et le sang, la couleur, le mordant, qui lui permette de pénétrer et d'ébranler notre univers de désirs et de rêves. » Paul Nougé, « À beau répondre qui vient de loin [1941], *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 134.

¹⁸⁸ Réponse de Paul Nougé à Pierre Fontaine, 15 avril 1932, cité dans *Europe*, loc. cit., p. 83.

menaces qui sont les pièges de cette apparence que Nougé refuse avec obstination tout en interrogeant le lien entre l'écriture et son auteur.

J'aime assez cette disproportion flagrante entre l'écriture et celui qui la manifeste. N'est-il pas grand temps de faire justice de cette inclination médiocre qui nous porte à réduire à la mesure de l'homme quotidien les objets écrits qui ne dépendent de lui que pour une bien faible part ? Quel piètre personnage, nous rapporte ce voyageur. Et pourtant...
Mais non, tout au plus me sera-t-il permis de constater son inégalité¹⁸⁹.

Le théoricien, chez Nougé, travaille toujours, on le constate ici. Il demeure ainsi conscient des contradictions du théoricien qui dénonce une littérature vecteur d'aliénation tout en s'y abreuvant. Son travail poétique, toujours à la recherche de nouveaux espaces d'expression traque de quelle façon le langage agit sur le lecteur.

Le secret de la littérature contemporaine tient-il à l'efficacité de la rhétorique ? Une littérature qui renforce « les habitudes spirituelles d'un lecteur tout juste au niveau de la rhétorique plus ou moins chatoyante qui lui tenait lieu de nourriture¹⁹⁰ » doit être partout dénoncée. En traquant les raisons de la réception, Nougé s'attelle à l'approche de la puissance de la peinture, notamment celle de son ami René Magritte à laquelle il consacre plusieurs essais quasi confidentiels. Son approche picturale sera sensiblement la même que pour la littérature. Il développe dans les deux cas le désir que l'objet artistique ou scriptural (le poème est pour Nougé un objet verbal¹⁹¹) soit le projet de réanimer la perception. La perception, selon Nougé, ne pouvant être que subversive implique le débordement de la littérature et la conscience de l'émiettement. La métaphore scripturale ou picturale, qui n'est pas seulement une figure de style, sert à ouvrir le présent en ayant barre sur lui de

¹⁸⁹ Paul Nougé, *Fragments*, Bruxelles, Devillez, 1998, p. 17.

¹⁹⁰ Paul Nougé, « La poésie transfigurée », *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 93.

¹⁹¹ Il faut entendre ici la matière issue du langage : « Les mots et les groupes de mots puisés dans la mémoire, inventés (ou crus tels) fournis par la dissection de textes (découpage, isolement). Mots isolés. Abstraits du langage. Groupes de mots, lambeaux du langage. », Paul Nougé, « Les moyens de la poésie [1941], *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 165.

manière durable parce qu'elle révèle et associe des éléments symboliques qui, sans elle, resteraient étrangers.

La métaphore, l'on ne consentira plus à [n']y voir qu'un artifice de langage, une manière de s'exprimer plus ou moins précise, mais sans retentissement sur l'esprit qui en use ni sur le monde auquel elle s'adresse. C'est ainsi que l'on peut en venir à souhaiter une métaphore qui dure, une métaphore qui enlève à la pensée ses possibilités de retour. À quoi tend la seule poésie que nous reconnaissons pour valable. Et la peinture, qui confère au signe l'évidence concrète de la chose signifiée, évidence à laquelle on n'échappe plus.¹⁹²

Cette approche particulière du langage et de l'écriture implique que le langage et l'écriture soient un vaste champ de bataille. Nougé a identifié le terrain du conflit et il est pénétré du prix que ce conflit exige pour être dépassé. À savoir la négation et la matérialisation d'une antinomie têtue, toutes deux embusquées et qu'il faut nourrir. Le prix à payer sera la clandestinité devant une combinaison sans cesse résurgente de menaces prêtes à submerger négation et refus.

Nougé désirait que les esprits changent, que la culture et les mœurs sociales évoluent dans un rapport à l'histoire qui était aussi pour lui, sans doute, la conscience d'un rapport de classe. Si la littérature ne permet pas de changer de décor, il faut en faire un objet *bouleversant* au sens surréaliste, c'est-à-dire un enrichissement délibéré. Selon Nougé, la littérature est un jeu faussé et insuffisant, elle est à dynamiter elle aussi comme la plupart des conventions sociales. D'où l'idée de systématiser le détournement littéraire sous la figure tutélaire de Lautréamont. Il convient de saisir le lecteur par un renvoi et un réinvestissement ironique de l'équivoque face aux vertus habituelles décernées au langage. Nougé a cherché le secret d'une écriture subversive en utilisant le travail de faussaire du détournement, du collage, de la réécriture, toutes écritures bouleversantes et bouleversées prêtes à restituer un sens à l'écriture. Bartleby survient alors de la mémoire melvillienne en frère de Paul Nougé, lui qu'on accusait d'être un faussaire, ce qu'il n'a jamais

¹⁹² Paul Nougé, « Notes sur la poésie », *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 253-2254.

démenti par ailleurs. Paul Goemans¹⁹³, ami de Paul Nougé, considérait celui-ci comme « une sorte de monsieur Teste » modeste, louvoyant entre éblouissement et négation, dissimulé et secret, caché de toute réputation, clandestin.

4.2 TENTATIVE DE SYNTHÈSE

La mobilité des formes de l'absence hors de la littérature semble à chaque fois relever d'une bifurcation compacte, complexe, affirmée avec une extrême cohérence qui emprunte un chemin individuel, volontaire et têtue, soustrait à la littérature. Ces formes désignent sans exception la respiration vitale de l'écrivain négatif, indépendante de tout simulacre, quelle que soit sa singularité. Son authenticité ne décrit pas une stratégie basée sur l'échec ou les déboires d'un manque de talent : les écrivains négatifs maîtrisent l'écriture. Ils sont souvent excellents poètes et fins connaisseurs de la littérature moderne. Leur retrait de la littérature peut succéder à un ou plusieurs livres, voire même à toute absence de publication de leur vivant mais le sens de l'écriture et par extension son projet de réinterprétation du réel est au centre des réflexions de tous les écrivains négatifs¹⁹⁴. La constellation de leurs refus signifie aussi qu'une partie de la littérature est insensiblement en train de changer de nature depuis, peut-être même avant, cette défiance du scriptural qui la travaille en profondeur. Mais les écrivains négatifs sont au-delà du régime de l'adieu dont la littérature moderne scande les étapes. Ni sortie de crise, ni prophètes, les écrivains

¹⁹³ Dominique Combe, « Rhétorique de Paul Nougé », *Europe*, *loc. cit.*, p. 55.

¹⁹⁴ Même dans des cas extrêmes comme par exemple celui de Jacques Vaché (1895-1919), grand *refuseur* de l'art, de la littérature, mais qui a fait paraître en 1913 deux revues « En route mauvaise troupe » et « Le canard sauvage ». Inspirateur d'André Breton ("Jacques Vaché est surréaliste en moi" dira-t-il), Jacques Vaché n'écrivit que quelques lettres de guerre publiées depuis [reprises dans *Lettres de guerre*, Paris Losfeld, 1970 et *Quarante-trois lettres de guerre à Jeanne Derrien*, Paris, J.M. Place, 1991]. Jean-Yves Jouannais l'installe parmi ses *Artistes sans œuvres* car il considère que « Les lettres de guerre sont des messages envoyés de cet endroit où la littérature ne peut s'écrire, où la prospérité lui est interdite. Elles peuvent être lues comme les traces subtiles, en pointillé, d'une visée littéraire, formant une image peu fidèle de celle-ci mais qui la situe dans le champ des possibles. », *Artistes sans œuvres, I would prefer not to*, *op. cit.*, 1997, p. 17. Visée littéraire peut-être mais mépris de la postérité sans aucun doute.

négatifs ont identifié dans les différentes strates de la littérature et dans les représentations actuelles de la fonction d'auteur, une possible équivalence du *rien* qu'ils s'empressent de mettre en forme dans leur perspective spécifique.

Bien que l'art de l'esquive et une ironie discrète puissent être reconnus aux bartlebys, leurs formes de l'absence sont à l'opposé du cynisme et du trait d'esprit. Elles plongent leur racine dans une négation tangible, vécue comme expression de la non-vérité du monde. L'apparition de leur puissance soudaine est un acte créatif en soi dans un monde qui impose la répétition comme contenu à des objets (discours, livres, peintures, images) progressivement vidés de tout sens par la reproductibilité technique analysée par Walter Benjamin¹⁹⁵ ou par les critères du traitement accéléré de l'information, par l'événementiel. Seule ressource créative, le vaste « fond de positivité et d'affirmation éclatante des pouvoirs de la littérature¹⁹⁶ » devient pour les écrivains négatifs d'insupportables modèles et le facteur d'une prise de conscience de l'inanité de la littérature devenu un horizon de familiarité sans échanges et donc, sans communication véritable. La renonciation des bartlebys entraîne une sorte d'indifférence muette à l'apparence et aux codes sociaux qui régissent la littérature et sans doute au-delà. On est tenté d'y reconnaître une réelle perspicacité ou une intuition féconde basées sur l'histoire de la dévalorisation de la littérature et sur l'évolution spectaculaire de la fonction d'écrivain. Cette perspicacité semble maintenant gangréner l'extrême contemporain où la question des écrivains négatifs, à tout le moins celle des indices négatifs grandissants de la littérature, pose la question essentielle de sa perte de confiance en elle-même ou de sa crédibilité. L'oubli et l'effacement de la créativité littéraire telle qu'elle est reconnue et acceptée est donc préférable à l'assimilation à un modèle qui impose ses conditions. Les formes de l'absence expriment ce mouvement vers l'oubli mais aussi la rigueur du sujet retrouvé ailleurs comme début. Dans les formes de l'absence, la dialectique qui

¹⁹⁵ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2003.

¹⁹⁶ « Épuiser l'adieu, entretien avec William Marx », *Inculte/naïve, Devenirs du roman*, loc. cit., p.52.

circonscrit la négation en acte du renoncement à la littérature n'exprime aucun compromis mais une rupture rigoureuse aux conséquences assumées. On peut interroger le fait qu'il n'existe, chez les écrivains négatifs, aucune trace d'un tourment, d'une culpabilité d'être séparé de ce qui fut autrefois un univers en soi fortement désiré et habité. C'est au contraire la certitude de s'être ressaisi qui surprend dès lors qu'on tente de comprendre leur cheminement.

C'est à nouveau Melville qu'il faut invoquer. Cas presque banal d'un écrivain rattrapé par son personnage (Bartleby), Melville le rejoint précisément par la manière dont il se *replie* hors de la littérature tout en se *dépliant* ailleurs dans la poésie pure comme dans une maison nouvelle (les milliers de vers de *Clarel*), poésie élevée au rang d'un absolu en soi qui ne sera jamais cette littérature que ces livres ont habitée. Cela pendant que Bartleby s'incarne et prend possession de son refus virulent de copier quelque chose qui ne soit pas l'expression de *sa* vérité. Quelque chose de simultanée porte la même mise à distance, l'expulsion du contexte par la formule ou la densité nouvelle et variable de la féerie poétique. De l'auteur au personnage, la même solitude et une imprécision sensible viennent tout d'abord se naufrager dans l'expérience littéraire. Typique d'une justification humaine au monde, la formule chez Bartleby, l'intensité intérieure renouvelée de la poésie chez Melville¹⁹⁷ prolongent cette révélation de la nécessité de l'écart dans une permanence que la mort seule parvient à effacer. La vacuité de tout affrontement avec la littérature et tout langage n'empêche évidemment pas le désir d'écrire - mais plus de copier - sous un angle radicalement opposé comme s'il s'agissait de glorifier « le soleil émissaire de la mort et non le soleil de la vie¹⁹⁸ ». Et, pour Melville, la raison d'être de l'écriture procède de la nécessité de la vérité. Cette idée intime de la littérature constitue cette manière irréprochable et revendicatrice de sa présence au monde, si bien que,

¹⁹⁷ Cette intensité est particulièrement vive dans ces *Carnets de voyage (1856-1857)*, Paris, Mercure de France, 1993. Désarroi, frustration, spiritualité en doute, émis dans ces carnets seront les sources des 18 000 vers et des 150 chants de *Clarel*.

¹⁹⁸ Robert E. Conrath, « Melville en Orient. », *Europe, Melville, loc. cit.*, p. 121.

complémentaire, Bartleby en cent petites pages progresse immobile et indifférent vers une échéance précise dont la conclusion (sa mort) ne peut se détacher de l'écriture (les *Dead letters* bien sûr, qui n'arrivent jamais ou jamais à tant, lettres brûlées, invérifiables, disparues, mortes au même titre que la lettre elle-même qui les compose). Bartleby et Melville occupent simultanément un espace de doutes et de convictions négatives qui s'imposent et se valident réciproquement comme s'il s'agissait de se vider de toute revendication littéraire et qui renvoient à l'espoir déçu de la vie dans la littérature et de la littérature comme alternative à la vie. Lorsqu'auteur et personnage choisissent un tel mutisme, ils acceptent de se définir en totalité par l'évidence irrésistible de leur négation en dehors de tout sens positif fondé sur l'écriture. Ainsi, rien de flottant dans le pouvoir d'initiative de leur refus vers une naissance *à soi*. Cet aboutissement, forme de nouvelle naissance et certitude d'avoir posé enfin des limites au *cesser d'être*, permet au contraire de nommer précisément la trame de leur différence avec le monde perçu auparavant comme lieu de fuite ou d'errance, et de cerner les paroles de leur silence. De cette façon, chaque refus et chaque absence codifient les modulations de la vérité de chaque Bartleby dans une forme singulière d'absence au monde, pour que la vérité puisse se mettre sans hésitation au compte du sujet. Côté formes de l'absence, il est possible, nous l'avons vu, de rattacher Bartleby à la décréation. Melville, pétri de désillusion après son séjour au Moyen-Orient, semble avoir pris le maquis de manière inflexible dans des régions spirituelles hautes¹⁹⁹. On peut sans doute concevoir l'affirmation de ce noyau individuel de puissance comme un mouvement qui participe malgré lui d'un processus d'abstraction. Se ressaisir contre la littérature n'est pas une façon d'appriivoiser le monde. Il faut en effet s'en abstraire tout en continuant à y vivre. Cette oscillation entre les deux peut parfois renouer des liens : Issenhuth laisse

¹⁹⁹ « Le seul critique à avoir osé suggérer un lien direct entre le séjour troublant de Melville en Terre Sainte, et la dégénérescence mentale, littéraire, spirituelle et affective qui se manifeste à son retour, est le poète Charles Olson, qui relève dans *Call me Ishmael* : "Deux semaines en Terre Sainte ont scellé Melville dans une désillusion amère dont il ne se relèvera pas et sous le coup de laquelle, quinze ans plus part, il écrira *Clarel*, ce rosaire du doute" », *ibid.*, p. 121.

comme autant de cailloux blancs des indices de négation mais continue à faire circuler un manuscrit. Même Laure, qui érige la souveraineté et l'intégrité totale comme dogmes de vie, lorsqu'elle constate son incompatibilité avec la société, est rattrapée par l'impossibilité de se détacher totalement du monde. Seul Bartleby, personnage fictionnel, peut dépasser, avec la dignité requise, cette contradiction. Son refus absolu de tout rôle et de toute subordination le mènera directement à la mort, ce qui est, certes, plus aisé à concrétiser dans la fiction. Du côté de la vie, les frontières sont moins tranchées. C'est par l'abstraction du monde que Laure, malgré la tuberculose, entreprend ce qu'elle nomme ses « démarches » : « Je me jetais sur un lit comme on se jette à la mer. La sexualité était, comme séparée de mon être réel [...]. Plus personne au monde ne pouvait me joindre, me chercher, me trouver ».²⁰⁰

Les tensions négatives des bartlebys ne sont pas une positivité inversée directement en son contraire. Leur négativité épouse les méandres d'une décréation active avec comme travail en son centre l'incessante configuration de la forme de l'absence. Car celle-ci doit sans cesse se prouver devant les sollicitations permanentes du monde environnant. Par delà son ancrage nécessaire, la forme d'absence « marque la non-vérification de quelque chose²⁰¹ » et nous devinons combien son répertoire se réévalue et s'actualise constamment dans des formes réactives ou dans son indifférence au monde, ou bien dans l'attraction et la nécessité de construire l'abri ou l'écart aux origines extrêmement variés. Le lieu vide de tout sens positif que découvrent alors les bartlebys n'est pas seulement dissimulé derrière le voile de l'écriture ou par un procédé narratif insolite, il est humain et sensible avant tout.

L'écrivain négatif est peut-être ce héros moderne qui travaille négativement à la formation de sa conscience en éliminant tout antagonisme entre lui et le monde. Ayant pris conscience de son rôle de compilateur et de copieur, il supprime l'impensable : l'écriture afin de faire œuvre hors de toute littérature. Car, « copier

²⁰⁰ Laure, *Écrits, fragments, lettres, op. cit.*, p. 337.

²⁰¹ Giorgio Agamben, *Bartleby ou la création, op. cit.*, p. 79.

[...], c'est ne pas inventer, ne pas créer, ne pas agréer à l'exigence du nouveau, ne pas prolonger l'histoire. [...] Copier c'est l'anti-jeu²⁰²». Ayant pris conscience de la formidable hostilité de la littérature, il se construit un lieu de décréation (ce qu'Agamben appelle aussi le lieu de la création seconde) « à partir du point d'indifférence de la puissance et de l'impuissance²⁰³ ». Cette connaissance que l'écriture elle-même se construit pour masquer ce qui est perdu engage l'écrivain négatif dans la voie d'une transfiguration. Les bartlebys ont compris que l'écriture est composée de *dead letters* qui montrent la nature orpheline de la vie dans la progression immuable vers la mort. L'intensité catégorique de ce refus leur permet de désertir ce qui réside de littéraire dans l'écriture ; elle relance ailleurs les racines de l'expérience et leur comportement reflète sans cesse l'aptitude subjective à se maintenir au-delà de l'impuissance à être seulement *contre*. C'est par un je négatif et pour cette raison conscient de sa puissance dans un monde asséché que l'écrivain négatif éprouve sa capacité à s'évader globalement sans reculer devant ses propres fins. Cette contrainte que Melville illustre avec Bartleby n'est pas exempte de révélation ou de migrations de sens entre les personnages de la nouvelle comme s'il s'agissait de sensibiliser plutôt que de condamner pour que « Chaque image particulière de cette fantaisie répercute en elle-même, comme l'œil d'une idole, le panorama de l'œuvre toute entière²⁰⁴ ».

L'avoué ne refuse pas le défi posé par Bartleby, et l'avoué et Bartleby semblent les deux faces d'une dialectique de l'inconciliable qui tire sa force de son indéniable rigueur narrative. Il existe ainsi, nous l'avons constaté chez Pessoa ou chez Laure, issue de la matière négative de la dialectique des bartlebys, une part d'espérance qui, curieusement n'existe pas un instant chez le Bartleby de Melville ce qui absolutise sa portée négative. Dans la nouvelle de Melville, l'espérance est une contrepartie, une monnaie sans avenir qui se reconnaît dans l'humanisation

²⁰² Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans œuvres, I would prefer not to*, op. cit., p.140.

²⁰³ Giorgio Agamben, *Bartleby ou la création*, op. cit., p. 82.

²⁰⁴ Césaire Pavese, « Symboles et mythes dans Benito Cereno », *Europe, Melville*, loc. cit., p. 112.

progressive de l'avoué, dans son processus de compréhension sensible, mais le livide Bartleby émeut encore plus sans pourtant trouver grâce ni avenir. L'écho de cette fraternisation impossible oppose malgré tout une continuité humaine, même relative, au jugement arbitraire de la mort et c'est en cela que la nouvelle de Melville procède justement d'un caractère universel. Comme toutes les formes d'absence, la décréation de Bartleby et le « maquis » poétique pris par Melville mettent en valeur l'obscurité secrète, indéchiffrable d'un espoir infime, impossible à neutraliser, celui d'une humanité qui se refuse à être un objet commercial à la créativité formatée. Adorno formule qu'il « appartient à la détermination d'une dialectique négative de ne pas se reposer en elle-même comme si elle était totale ; c'est là sa figure d'espérance²⁰⁵ ». Jean-Pierre Issenhuth, installée au milieu des marches de la négation, théorise ses cabanes sans vraiment abandonner l'écriture et son désir d'écrire s'unit parfois à un vague besoin de reconnaissance mais très certainement au besoin d'une proximité, voir d'une solidarité active. L'espérance renforce ainsi son emprise, elle reste le défi posté non loin, tentateur, effrayant parfois, avec lequel l'écrivain négatif doit compter.

Avec une ironie secrète, les écrivains négatifs désignent un au-delà de l'auteur que les formes de l'absence n'ignorent pas. Un mystérieux ennemi se terre sous les coups de boutoir des formes de l'absence. Ce sera peut-être l'écrivain, l'auteur ou le lecteur et le profane en toute chose. Si on retrouve l'auteur en première ligne, il cèdera bientôt la place à l'indifférence. La nature de la négation des bartlebys englobe toutes les variations de la figure auctoriale. Elle marche au pas d'une littérature de l'adieu qui sombre dans ce paraître. Les formes de rupture évoquent pourtant cette créature de légende que fut un jour l'écrivain, porteur d'une voix de liberté²⁰⁶, mais aussi l'engrenage mortel de sa fin par l'usurpation du rôle sur le vécu et l'expérience. L'ennemi, la complicité qui disparaît dans l'indifférence bartlebienne, c'est l'auteur,

²⁰⁵ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, op. cit., p. 490.

²⁰⁶ Michael Winock, *Les voix de la liberté, les écrivains engagés au XIX^e siècle*, op. cit.

c'est l'écriture, c'est la littérature, c'est le livre et le langage qui se soumettent aux lois de la classification industrielle. C'est l'homme qui « réduit la volonté à la raison²⁰⁷ ».

Chaque forme de l'absence peut être prise comme une figure scrupuleuse de la séparation, mais indemne du processus d'appauvrissement qui contamine chacun de ces termes de la littérature. Lorsqu'Issenhuth choisit de construire des cabanes ce n'est pas par esprit de contradiction face à la littérature. La raison des cabanes réside dans la littérature tout en la supplantant. Elle contient son refus, le désir de s'en différencier, et elle valide ce qui dans l'écriture est une pensée en acte et ce qui ne l'est pas ou ne peut plus l'être.

Dans la mesure où la forme de l'absence de chaque bartleby existe en regard d'une écriture ou d'œuvres antérieures, le statut de cette écriture et de ces œuvres est étrange, ambigu. Pour la plupart, ces productions ont pour vocation d'appartenir un jour à la littérature, issues peut-être d'une malle. Les manuscrits oubliés, les feuillets confiés à un proche, finissent comme des doubles inversés, parmi ces livres dont leurs auteurs tentaient de se soustraire, confondus avec cette littérature éloignée de leurs préoccupations essentielles. Rimbaud formaté en poète maudit, Pessoa en schizophrène, Laure en malade, Nougé en raté, Magloire-Saint-Aude en alcoolique sont devenus des ovnis littéraires, des *curiosa* dans un ciel bas. Ils sont pourtant à lire et à comprendre avec le même désir de liberté qui les a animés, selon des normes que la littérature n'offre que rarement.

Les formes de l'absence frappent par leur proximité. Refus, absence, négation se divisent pour mieux s'exprimer dans des motifs variés. Chaque forme semble s'étirer jusqu'aux autres ne repoussant rien de ce qui la fonde. Leur expressivité dans un thème plutôt qu'un autre n'est que le fruit du hasard de la vie, des expérimentations littéraires, de la conscience heureuse ou malheureuse de ses limites.

²⁰⁷ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, op. cit., p. 275.

Chacune d'entre elles s'appuie sur une histoire individuelle, une somme d'expérience, une esthétique mise en lumière dans la négation.

Lorsque Vila-Matas a recensé ses écrivains négatifs, il leur a adjoint des personnages imaginaires dont la particularité est d'étendre encore plus les formes de l'absence et de rendre hommage aux écrivains négatifs inconnus qui n'en restent pas moins des cas extraordinaires. Si leur présence est suspecte, leur essence n'en est pas moins vive et une thèse où ne figureraient pas leurs traits spécifiques seraient sans aucune autorité sur les écrivains égarés dans la glorification de la littérature. Nuls déguisements, pas de masques verbaux mais des personnages souverains dont l'absence est plus nette que la présence en lever de rideau d'une littérature qui n'en tient pas compte ou trop peu. Les écrivains négatifs sont donc aussi imaginaires sans que cela ne soit une gageure que de chercher dans l'imagination les traces et les indices de leur authenticité. Mentionnons donc parmi les plus authentiques identifiés par Vila-Matas, la légitimité de la présence de Clément Cadou, jeune homme promis à un destin littéraire glorieux dont la rencontre décisive dans la salle à manger familiale avec Witold Gombrowicz²⁰⁸ contraria définitivement la vocation littéraire. Pétrifié par l'aura du grand homme, il se prit depuis pour un meuble et peignit depuis cette fatale rencontre des meubles toute sa vie durant. Vila-Matas a également reconnu dans Félicien Marbeuf « le plus grand des écrivains n'ayant jamais écrit ». Tout droit issu de l'étude magistrale de Jean-Yves Jouannais sur les artistes sans œuvres²⁰⁹, Marbeuf aurait rencontré Flaubert ou le jeune Marcel Proust. Il devient la séduisante spéculation qui ouvre à la non-littérature un univers nouveau, celui d'un de ces écrivains dont « le silence est la forme nécessaire de son œuvre²¹⁰ ». Marbeuf ayant été accusé d'attentat à la pudeur sur une enfant de onze ans, Jouannais lui a donné comme mission d'avoir inspiré la rédaction de *À l'ombre des jeunes filles en fleur*. Un exil précipité a nécessairement entraîné des échanges épistolaires intenses

²⁰⁸ *Bartleby et compagnie*, op. cit., p. 41 et suivantes.

²⁰⁹ Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans œuvres, I would prefer not to*, op. cit., p. 65 et suivantes.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 71.

avec Marcel Proust, lettres que l'histoire officielle n'a pas cru bon de retenir pour l'édition des œuvres complètes de Marcel Proust dans *La Pléiade*. Pourtant nous dit Jouannais sur le ton parodique d'un aimable constat, ces échanges ont aidé Marcel Proust à préciser, parmi d'autres images de jeunes filles en fleur, « tant d'autres thèmes, de réflexions, de phrases mêmes qui, issus de cette correspondance ont donné à *La recherche du temps perdu*²¹¹ ». Marcel Proust n'était pas seul à rédiger son œuvre, et l'histoire littéraire l'ignorait.

L'ironie salubre de Jouannais ou de Vila-Matas est un jeu littéraire riche des fêlures reflétées par l'existence véritable des écrivains négatifs. Si la mystification littéraire se prête bien au silence des écrivains et des artistes du non, leur réalité demeure l'expression d'un vide envahissant et exprime en quelque sorte l'exaspération de la crise littéraire jusqu'aux confins de l'imagination. Laure, Nougé, Issenhuth atteignent la même perfection du silence et de la négation que Félicien Marbeuf et Clément Cadou. Mais il s'agit d'une perfection plus téméraire, où la vie n'est pas exempte d'angoisse et de violence. L'absolu de la condition de personnage de fiction n'empêche pas les écrivains négatifs de continuer à inventer des formes de l'absence qui échapperont encore pour quelques temps à la littérature et rejoindront les troubles de l'imagination. L'intensité et les couleurs de leur souffrance demeurent à jamais inconnus ou vagues mais resteront impossibles à effacer de leur expression dès lors qu'on les croise au détour de la vie ou, pourquoi pas, d'une page ou d'un livre.

L'écrivain négatif puise dans son histoire la force de l'absence qui l'accompagne et le submerge. Bartleby est une formule, Robert Walser se sait promenade, Laure se veut vérité, Issenhuth veut devenir cabane, Magloire Sainte-Aude paria, Pessoa se dissout. Les bartlebys empruntent à tous les registres sensibles de l'humanité. Et, puisqu'il ne peut en être autrement, l'humanité des bartlebys se

²¹¹ *Ibid.*, p. 73.

murmure, se crie, se boit, se tait, se rêve, se conjugue dans des poèmes que personne ne lira, dans des notes de lecture lasses. Il n'y a pas de registres sensibles qu'elle ne tente d'épuiser : l'exaspération et la transgression des limites littéraires imposées à l'imagination sont au cœur de leur négation. Le sujet négatif est conscient de sa précarité physique et intellectuelle, de la vie courte, et sa réponse fonde un projet de résistance qui semble résolu à ne pas céder à l'uniformisation. L'effet-Bartleby se répand timidement au-delà des recoins obscurs où les bartlebys se sont relégués, il est vrai qu'il n'a pas valeur de conquête. Mais il fait pression et il n'est pas impossible que de nouvelles exigences et de nouveaux refus contraignent un sujet neuf à faire irruption partout ailleurs où une littérature enclose dans les rets de l'industrie culturelle bannit la vraie vie. La fluidité de la non-expérience, de la non-littérature, de la non-écriture, le caractère expérimental de la métamorphose exileront alors la rigidité du langage et créeront l'écart prometteur de distinctions nouvelles.

Pour les écrivains négatifs, la littérature a échoué. Elle constitue maintenant un brouhaha sans véritable essence et surtout sans aucune portée pratique sur le monde. La défiance à son égard mérite, selon eux, de lui substituer le caractère absolu de l'existence dût-on, comme Bartleby en mourir comme on meurt dans une fiction, ou comme Robert Walser, de s'effacer avec dignité de la vie racornie, de lui préférer l'imprévisibilité de la promenade, la vitalité du marginal.

CHAPITRE V

ROBERT WALSER

Parmi le groupe des récalcitrants que forment les bartlebys, l'un d'eux se détache particulièrement. Robert Walser, écrivain suisse de langue allemande (1878-1956) a beaucoup écrit puis a définitivement sombré dans l'agraphie pendant vingt trois ans, en revendiquant explicitement ce silence.

La majorité de son œuvre et bien sûr sa vie sont imprégnées de tendances littéraires ou comportementales où il se dépouille peu à peu, ou alors subitement dans des périodes plus troublées, de toute positivité. Cela ne va pas sans crises, mentales sans doute, mais aussi existentielles. Elles sont dues à l'écriture, au métier d'écrivain, à la technique de l'écriture, aux thèmes et aux motifs travaillés. Elles reflètent dans le même moment son impossibilité à être lui-même dans un état social donné et elle livre les clés d'une crise majeure et actuelle de la communication que la culture n'est pas à même de combattre. Le renoncement de Walser est donc entier et le choix de la marge et de la clandestinité correspond chez lui à une pensée ordonnée pour sauver son identité et le primat de sa personnalité. Son refus de la totalité du monde avec, comme corollaire, l'impossibilité de trouver une médiation acceptable comme pourrait l'être l'écriture, impose à Walser une réponse spécifique qui ne peut passer inaperçue et qui parcourt son œuvre et sa vie. Ce sera celle de la soumission. Walser, et ce n'est pas le moindre de ses paradoxes se soumet à la domination, au refuge de l'autorité pour mieux résister.

5.1 UN ÉCRIVAIN RÉCALCITRANT

Tout comme chez les écrivains négatifs que nous avons étudiés, il y a chez Walser une vulnérabilité totale que son écriture ouvre et rend excessivement vivante et poignante. Le témoignage de Carl Seeling¹ restitue de son côté un Robert Walser dans toute sa dimension humaine, entêté, sensible, coléreux, capable de fulgurance poétique, mystérieux enfin ou silencieux sur son œuvre passée, ses romans et nouvelles.

Par sa trajectoire personnelle et sa production littéraire, notamment les microgrammes, par ses obsessions et sa fierté, par les témoignages que l'on possède de ses remarques et de son vécu, Walser occupe une place à part dans la littérature, et comme Bartleby. En tant qu'écrivain, il est condamné à l'incompréhension ou à une compréhension de surface. Mais comme Bartleby, l'amitié de quelques auteurs contemporains se dresse contre la brutalité de l'institution littéraire qu'il subit de son vivant, pour rappeler les enseignements de sa négation. Son expression littéraire favorite est la glose, mais une glose systématisée qui fait abstraction, dit Calasso, de toute « moralité littéraire² ». Devenu comme nous le verrons un frère littéraire proche de Bartleby, il est un zéro soumis et choisi la nullité. Ce sont les expressions de cette coupure et de son renoncement que nous tenterons d'analyser ici.

D'emblée, une question se pose vis-à-vis du parcours d'écrivain puis de non-écrivain de Robert Walser et face à la prolifération actuelle de son écho littéraire : quel matériel utiliser ? En effet, les études critiques en langue française sont encore rares mais commencent à apparaître. Quelques fictions, peu nombreuses elles aussi,

¹ Carl Seeling, *Promenades avec Robert Walser*, *op. cit.*

² « Pour Walser, la forme littéraire de l'abjection est la glose, elle 'représente', elle aussi 'une dépravation' certainement répréhensible par rapport à la 'moralité littéraire'. La glose attire Walser parce qu'elle œuvre dans toutes les directions, elle est définie par l'indifférence face aux impulsions, elle rend vain tout profil, elle se double continuellement, elle est multiple, erratique. », Roberto Calasso, *Les quarante-neuf degrés*, *op. cit.*, p. 34.

se sont attelées à cerner, grâce à l'imagination, le tempérament composite de l'écrivain et de l'homme. Bien qu'elles participent pleinement de son mystère, Walser ne peut être compris sous le seul angle de la biographie, de ses seules œuvres, ou des seules études critiques qui lui sont consacrées. Walser demeure une énigme peut-être indéchiffrable avec les seuls outils de l'interprétation habituelle de la théorie. Pour approcher au plus près son secret, la fiction contribue, par sa capacité d'exploration plus totale et plus émancipée de la réalité, à faire sauter quelques verrous trop pragmatiques, à révéler des courants souterrains de belle ampleur en lieu et place de courtes résurgences³. La fiction, nous le verrons, nous aidera à restituer, grâce à la poésie et à la tentation de l'amitié, par-delà le temps et la mort, les fragments d'un itinéraire constitué de morceaux d'ombre. Walser définit, peut-être, l'urgence de la poésie et ce qu'elle ne peut plus être dans la littérature contemporaine, faute d'écoute ou de réalisation.

Il existe pourtant quelques objections à ce constat pessimiste déjà effectué par Walser en son temps. La dissémination en littérature de la puissance d'interpellation de Walser existe. Les œuvres que nous étudierons, de Elfriede Jelinek et à nouveau de Enrique Vila-Matas attestent que Walser a quelques fidèles et des amis sûrs qui se rappellent son parcours vers l'anéantissement et les raisons, centralement liées à l'écriture, de son silence. En hommage intrigué, Enrique Vila-Matas mais aussi Elfriede Jelinek ont exercé leur verbe et leur talent dans deux textes incontournables⁴. Leurs évocations de l'acharnement de Robert Walser à refuser la prison de l'écriture et à s'ensevelir dans la servitude et à participer aux infra-détails du quotidien cherchent une conjonction poétique avec leur inspirateur. Enrique Vila-Matas a

³ Il nous faut aussi citer parmi les œuvres de fiction consacrées à Robert Walser : Antonio Tabucchi, « Je suis passé te voir mais tu n'étais pas là », *Il se fait tard, de plus en plus tard : roman sous formes de lettres*, Paris, Bourgois, 2002 ; Michel Schneider, « Danser avec les mots », *Morts imaginaires*, Paris, Grasset, 2003 et Fleur Jaeggy, *Les années bienheureuses du châiment*, Paris, Gallimard, 1992, qui prend comme point de départ de son roman l'œuvre et la vie de Robert Walser.

⁴ Enrique Vila-Matas, *Docteur Pasavento*, *op. cit.* ; Elfriede Jelinek, « Lui pas comme lui », *Désir & permis de conduire*, Paris, L'Arche, 1998.

évoqué plusieurs fois l'art singulier de Walser de n'être rien⁵ devant le mur dressé par la littérature entre ses aspirations et son écriture. Son évocation de Robert Walser, sa disparition à l'écriture et à la vie, tient compte des dernières études ou commentaires critiques qui tentent de réinstaller Walser au cœur du monde⁶. Pourtant, il n'y a ici qu'une contradiction de surface, les deux directions, fictionnalisation et déchiffrement de ses textes, semblent inextricablement liées dans la compréhension de l'écriture et de la trajectoire de Walser. Ce sont les contradictions et les liens entre vie et écriture et le mystère toujours sous-jacent de son agraphie, accoudés l'un à l'autre, qui rendent la dissémination possible et éminemment actuelle de son écriture et de ses thèmes. Walser est un écrivain négatif qui autorise sa compréhension entre plusieurs tensions distribuées entre son amour du monde et la distance que ce monde lui impose, tensions, il est vrai, particulièrement contemporaines. La reprise et l'actualisation des raisons du renoncement de Walser à l'écriture ne sont pas que métaphores sur la condition d'écrivain. La vie passe et continue, et Walser, scrupuleusement humanisé, installé dans une humanité résolue qui a toujours été la sienne, trouve les voix brûlantes qui le désemprisonnent de l'abstraction. Sa négation parle encore avec sa bouche. Elle permet de mesurer combien, depuis sa stratégie du renoncement, son dessein trouble et menace, et combien sa puissance est demeurée vivante.

Dans notre perspective, ces deux auteurs disséminent la charge négative de Walser et participent aussi bien de l'hommage que de la continuité. La voix de

⁵ Nous avons vu que Robert Walser figure en bonne place dans *Bartleby et compagnie*, *op. cit.*, ainsi que dans *Docteur Pasavento*, *op. cit.*, remarquable fiction dont le thème essentiel parcourt les modalités du renoncement, de l'effacement et de la disparition de la littérature. Robert Walser y est intensément évoqué mais aussi l'écrivain français Emmanuel Bove.

⁶ Notamment l'étude de Peter Utz, *Robert Walser, danser dans les marges*, *op. cit.*, Utz entend montrer à travers l'intertextualité des thèmes de Walser dans ses romans et ses nouvelles ou dans sa correspondance, sa complète contemporanéité opposée en cela au mythe de l'écrivain marginal, périphérique et détaché des enjeux de son temps. Sa démonstration est concluante. Elle relance la capacité intense de Walser à la négation, capacité qui s'exerce aussi bien vers l'écriture que, précisément, vers son présent.

Walser ne paraît pas étouffée dans ces fictions et nous y lisons *la dissémination* de la négation de Walser et l'effet-Walser dans la littérature. C'est cette vitalité de la réception de Walser dont témoignent ces œuvres que nous analyserons après la présentation de l'écrivain. La poésie de Robert Walser et les modalités de son absence participent, nous le croyons, de l'abolition des frontières entre ces territoires complémentaires que sont la critique littéraire et la fiction.

5.2 À PROPOS DE WALSER : « TOUTES SORTES DE CHOSES⁷ »

Robert Walser possède d'étranges points communs avec *Bartleby*. Tout comme *Bartleby*, il a copié. Tout comme *Bartleby*, il a été un commis. Tout comme *Bartleby*, il a préféré un jour ne rien faire et demeurer « une énigme pour lui-même et pour les autres », comme il l'avait annoncé en répétant la formule dans un de ses romans et dans une de ses nouvelles⁸.

Emplois de subalterne (employé de librairie et d'avocat, employé dans deux banques et dans une usine de machines à coudre, enfin domestique dans un château en Silésie (...)) – Walser, « lorsqu'il était « vraiment à court d'argent », allait « au bureau des sans-emploi » où il gagnait « quatre sous à recopier des montagnes d'adresses » et là, dans cette chambre d'écriture pour sans-emploi (le nom est walsérien mais véridique), « assis sur un vieil escabeau, le soir, à la faible lueur d'une lampe à pétrole, il se servait de sa gracieuse écriture pour recopier des adresses, ou faire d'autres travaux de ce genre que lui avaient confiés des magasins, des associations et des particuliers ».⁹

⁷Titre inspiré de la nouvelle de Robert Walser, « Toutes sortes de choses », *Les rédactions de Fritz Kocher* suivi de *Histoires* et de *Petits essais*, *op. cit.*, p. 313.

⁸Dans *L'Institut Benjamenta*, Paris, Gallimard, 2006, p. 32 ; dans *Félix*, Genève, Zoe, collection « Mini-Zoe », 1989, p. 5.

⁹Roberto Calasso, *Les quarante-neuf degrés*, *op. cit.*, p. 35.

Walser a toujours su qu'il « deviendra[it] quelqu'un de très humble et de très bas ¹⁰ ». Cet effacement que Bartleby signifiait avec discrétion comme métaphore, Walser s'est pratiquement et fermement employé à le devenir ou à le rester tout au long de sa vie. Mais de nombreux éléments différencient Bartleby, personnage de fiction immergé à jamais dans une lumière recomposée et Robert Walser, être de conscience vive. Walser, dans une provisoire et immédiate multiplicité négative, se détache de la formule bartlebienne par l'importance donnée à l'écriture secrète, le privilège accordé à la mobilité narrative, la spontanéité des désirs, un dévouement servile, une certaine abjection, la revendication de n'être rien, la trajectoire d'un zéro. Dans les œuvres de Walser se côtoient le nature et des gens ordinaires et candides, des rêveries et de grandes passions. Le tout bute sur l'incompréhension. Happé par des prolongements émotionnels inverses à la vie commune, Walser semble évoluer face à elle, dans une mobilité de réfractaire, conditionné par l'ironie. Son attitude porte les signes d'une identité fragile, en échec, lucide sur elle-même mais aussi désengagée, en liberté surveillée.

Parmi les études disponibles en français sur les œuvres et la vie de Robert Walser, aucune ne s'est attachée *spécifiquement* à cerner la charge négative de l'écrivain Walser face à la littérature et à l'écriture. Ce sera l'objet de ce chapitre où nous explorerons quelques-uns des motifs singuliers de ses écrits : son évolution littéraire vers le renoncement mais aussi sa trajectoire vivante et les traces de sa négation qui s'enfonce comme une brillante lumière dans la littérature contemporaine. Nous verrons combien ces motifs finissent par se confondre avec la vie de l'écrivain que nous connaissons par quelques témoignages et correspondances et par les témoignages de Carl Seeling, ami de Walser et son exécuteur testamentaire. Un des résultats de cette étude sera peut-être de rassembler une partie du tranchant des thèmes de Walser, le détail de leur inébranlable dissidence. La ligne brisée d'une

¹⁰ Robert Walser, *L'Institut Benjamenta*, op. cit., p. 77.

sécession toujours prête à déborder et à se jeter contre tout cadre étroit, peut, en effet, expliquer l'étrange saut métamorphique dans le silence et l'agraphie de Walser écrivain et poète, devenu pendant vingt-trois ans écrivain négatif.

La critique contemporaine¹¹ s'est plu à relever que, déjà du vivant de Robert Walser, des observateurs majeurs de la vie littéraire allemande comme Max Brod et Kafka¹², Robert Musil¹³, Herman Hesse¹⁴, Franz Blei¹⁵, Christian Morgenstern¹⁶ et Walter Benjamin¹⁷ ont commenté le talent et la marginalité de Robert Walser à partir des œuvres alors disponibles, c'est-à-dire les quatre romans publiés de son vivant : *Les rédactions de Fritz Kocher* (1904), *Les enfants Tanner* (1907), *Le commis ou l'homme à tout faire* (1908), *Jakob von Gunten* [*L'Institut Benjamenta*](1909), ou ses *Poèmes* (1908) et un recueil de proses *Histoires et Petits essais* (1912). Cet écho est

¹¹ Par exemple la « Postface » de Jean Launay au roman de Robert Walser, *Les enfants Tanner*, Paris, Gallimard, 1985 ; l'article de Michel Cadot, « Une lecture créatrice de Dostoevskij : le cas du romancier suisse Robert Walser (1878-1956) », *Revue de littérature comparée*, numéros 219-220, juillet-décembre 1981, p.377-391 ; l'article de Claudio Magris, « Dans les régions inférieures : Robert Walser », *L'Anneau de Clarisse*, op. cit. ; l'essai de Marie-Louise Audiberti, *Le vagabond immobile, Robert Walser*, Paris, Gallimard, collection « L'un et l'autre », 1996, le travail de remémoration de W.G. Sebald, *Séjours à la campagne*, Gujan-Mestras, Actes Sud, 2005, etc. De très nombreux essais et critiques sur l'œuvre et la vie de Robert Walser existent en langue allemande.

¹² « Max Brod [dans *Une vie combative*, Paris, Gallimard, 1961] raconte qu'un jour Kafka apparut à l'improviste chez lui pour lui dire son enthousiasme pour *Jacob Von Gunten*. Il raconte aussi que Kafka aimait lire à haute voix les récits de Walser et qu'il y prenait un intense plaisir... », cité par Roberto Calasso, *Les quarante-neuf degrés*, op. cit., p. 31.

¹³ Dans *Essais : conférence-critique aphorismes et réflexions*, Paris, Gallimard, 1984, p. 437, Robert Musil va jusqu'à considérer que « Kafka est un cas particulier du type Walser ».

¹⁴ Jean Launay indique que Herman Hesse, « dans un article faisant le point sur les trois romans de Walser qui se sont succédé en deux ans, [...] développe un thème qui sera souvent repris par la suite : "... Les défauts de Walser, ou ce que j'appelle ainsi, sont d'un genre tel qu'à la fin je ne sais plus moi-même si je voudrais m'en passer..." », Jean Launay « Postface », *Les enfants Tanner*, op. cit., p. 346.

¹⁵ Franz Blei (1871-1942), ami de Kafka, écrivain et publiciste, essayiste et critique d'avant-garde, auteur de *Le grand bestiaire de la Littérature* (1924), non traduit en français. Claudio Magris lui a consacré un essai passionnant « Franz Blei et la pure surface » dans *L'anneau de Clarisse*, op. cit., pp. 181 à 213. Blei a écrit des paroles enthousiastes à propos des *Enfants Tanner*, comme celle-ci : « Aujourd'hui quelques centaines de gens trouveront dans le livre de Walser une des joies de leur vie. », Jean Launay « Postface », *Les enfants Tanner*, op. cit., p. 345.

¹⁶ Christian Morgenstern (1871-1914), poète allemand, a corrigé pour l'éditeur berlinois Bruno Cassirer, le premier jet du roman de Walser *Les rédactions de Fritz Kocher*.

¹⁷ Walter Benjamin, « Robert Walser » [1929], dans *Robert Walser, Rêveries et autres petites proses*, Nantes, Le passeur/Cecofop, 1996, pp 117 à 121.

toutefois demeuré confiné à un cercle étroit de spécialistes et d'admirateurs. On redécouvre Robert Walser surtout à partir de la fin des années 1970¹⁸.

Après une entrée dans la vie professionnelle par la petite porte de plusieurs emplois de garçon de bureau dans des banques ou divers instituts, Walser travaillera comme commis et factotum chez un ingénieur, expérience dont il se servira dans *Le commis*. Il change fréquemment de domicile, fréquente en 1905 une école de domestique puis travaille comme domestique au château de Dambrau en Haute-Silésie. Pendant cette période de changements constants de lieux et d'emplois, il commence à publier nouvelles et poèmes. Sa vie sera ainsi ponctuée de petits postes de secrétariat et de publications. Peu à peu ce seront les publications dans la presse qui lui procureront un minimum d'aisance avant que sa production ne se tarisse.

Suivant les périodes plus ou moins fastes de sa créativité, de Berlin en Allemagne à Bienne, Zurich ou Thoun en Suisse, Walser écrit avec abondance romans, poèmes, courtes proses. Il entame plusieurs projets de romans dont au moins trois seront « détruits par leur auteur selon son témoignage ou portés disparus au cours de vaines tentatives pour les faire éditer »¹⁹ (dont *Tobold* écrit durant l'hiver 1921 et *Theodor* [1921], le titre du troisième demeure inconnu²⁰). Walser publie de

¹⁸ Le succès éditorial de Walser survint assez tard : « Fin novembre 1977, un contrat est signé entre Elio Frölich, [l'exécuteur testamentaire de Carl Seeling décédé] et les éditions *Suhrkamp* pour une reprise des œuvres complètes en collection de poche, dans la perspective du centenaire de Walser. Ce sera la reproduction par phototype de l'édition de Kossodo [le précédent éditeur], hâtivement révisée, qui sort en avril 1978, sous coffret, à un tirage de 10 000 exemplaires, dont les trois quarts sont immédiatement écoulés. [...] C'est de l'année de ce centenaire et de cette édition chez *Suhrkamp* que date la renaissance de Walser, vingt-deux ans après sa mort. », Jochen Greven, « Une épopée éditoriale », *Europe*, loc. cit., p. 14.

¹⁹ Cité par Jean Launay, « Postface », Robert Walser, *Le brigand*, op. cit., p. 229.

²⁰ De nombreuses interprétations ont été faites en ce qui concerne la disparition de ces manuscrits. Un aurait été détruit pendant le bombardement de Dresde par les alliés pendant la deuxième guerre mondiale. Pour tous les spéculations sont la norme : « Du premier de ces textes, on sait qu'il fit parvenir le manuscrit aux éditions *Rascher* et que toute trace dudit manuscrit s'est perdue. On peut supposer, avec Catherine Sauvat, qu'il fut détruit par son auteur [Catherine Sauvat, *Robert Walser*, Paris, Plon, 1989, p. 139-140]. Du deuxième, il lira des extraits dans un cercle littéraire de Zurich en 1922. » Michel Host, « *Le brigand* de Robert Walser ou l'inconduite du roman, un courrier inédit présenté par Michel Host », *L'atelier du roman*, Paris, 1999, p. 18.

très nombreux « dramolets » et poèmes et beaucoup de « proses brèves » selon sa propre appellation. Les proses brèves sont destinées à être publiées dans un grand nombre de revues et journaux suisses ou allemands, autrichiens et pragois jusqu'en 1929²¹. À cinquante ans, suite à des troubles psychiques (diagnostic de schizophrénie démenti depuis), il entre à l'asile de la Waldau de 1929 à 1933 où il continue à écrire de façon sporadique. En 1933, il interrompt alors définitivement son travail littéraire, depuis « ni manuscrits, ni esquisses postérieures à cette date n'ont été retrouvés²² ». De juin 1933 à 1956, il est interné à Herisau, dans l'asile psychiatrique de son canton d'origine (Appenzell-Rhodes Extérieures).

Walser se retire dans une existence de patient exemplaire. Juillet 1936 : première visite à Herisau de l'écrivain et journaliste Carl Seeling (1894-1962), qui par la suite l'accompagne dans de nombreuses excursions, lui consacre des essais, puis devient son éditeur et finalement (1944) son tuteur. Le 28 septembre 1943 : mort de son frère Karl à Berne. Le 7 janvier 1944 : mort de sa sœur Lisa à Berne. Le 25 décembre 1956 : Robert Walser meurt d'une défaillance cardiaque à l'âge de 78 ans pendant une promenade solitaire dans la neige.²³

Son œuvre a commencé à être redécouverte de son vivant grâce au travail éditorial de Carl Seeling, bien que Walser n'ait jamais consenti et se soit même refusé à accompagner cette reconnaissance publique. Sa sœur Lisa a légué à Carl Seeling cinq cent vingt-six brouillons empilés dans une boîte à chaussures, écrits à l'endos de factures, de lettres reçues, de papier divers généralement déjà utilisés, à l'aide d'une écriture lilliputienne et dont on a longtemps pensé qu'ils étaient écrits dans une écriture secrète. La totalité des microgrammes correspondent, a-t-on pu calculer, à quelques quatre mille pages imprimées, les cinq cent vingt-six feuillets non publiés du vivant de Walser en feraient la moitié.

²¹ En 1922, l'héritage inattendu d'un oncle bâlois le met pour un temps indéterminé à l'abri d'un travail salarié.

²² Jochen Greven, « Repères biographiques », *Europe, loc. cit.*, p. 192.

²³ *Ibid.*, p. 193.

L'édition des microgrammes en six volumes contient tous les textes que Walser n'a pas recopiés. À supposer que les éditeurs aient également retenu les textes mis au net par Walser [et publiés de son vivant], l'édition aurait doublé de volume : au lieu de six volumes, elle en compterait douze, et au lieu de 2000 pages de textes, elle en compterait environ 4000²⁴.

Les traductions récentes en langue française des *Microgrammes*²⁵ encore incomplètes ne font que commencer leur lent travail de pénétration dans cette langue. Toutefois, à l'heure où toutes les autres œuvres sont traduites²⁶, il faut noter que le travail critique en langue française sur les nombreuses facettes du territoire du crayon et des microgrammes de Robert Walser est encore trop rare comparé aux recherches menées en Allemagne, en Suisse alémanique ou en Italie.

Il est difficile en effet de parler de Walser dans une perspective critique exhaustive. « Walser a toujours fait semblant de parler de lui-même, sans faire, en réalité, un seul aveu²⁷ » pouvait affirmer Calasso avant que *Le brigand*, roman tiré des microgrammes de la boîte aux chaussures, ne commence son essor. *Le brigand* semble beaucoup plus explicite sur la dimension égotique de l'écriture chez Walser, nous le verrons.

De son côté, Walser coupe l'herbe sous le pied à la critique et à ses proches en affirmant que, de toute évidence, « Personne n'a le droit de se comporter avec moi comme s'il me connaissait²⁸ ». Walser est un secret qui marche, qui observe et se promène, toujours fuyant, toujours plus loin, tendant à se réduire à rien. Le renoncement de Walser, c'est peut-être celui de « fuir la pensée²⁹ » mais certainement celui de fuir toute définition. Pour exprimer cette évasion qui finira par rejoindre une

²⁴ Wolfram Groddeck analyse - nous y reviendrons - la méthode au crayon de Walser à partir d'une des deux mentions faites par l'écrivain dans : « Le territoire du crayon », *Europe*, loc. cit., p. 114.

²⁵ Robert Walser, *Le territoire du crayon*, *Microgrammes*, Genève, Zoé, 2003.

²⁶ « [...] l'œuvre continue de croître, on retrouve sans cesse des textes perdus, dans des journaux ou des fonds d'archives divers. », Jochen Greven, « Une épopée éditoriale », *Europe*, loc. cit., p. 14.

²⁷ Roberto Calasso, *Les quarante-neuf degrés*, op. cit., p. 51.

²⁸ Robert Walser, « L'enfant (III) », *La rose*, Paris, Gallimard, 1987, p. 114.

²⁹ Roberto Calasso, *Les quarante-neuf degrés*, op. cit., p. 39.

certaine dispersion, Walser utilise les ressources du paradoxe³⁰ et l'imprévisibilité de la glose élevée à un art de la dérive en littérature inconnu jusqu'à lui. La négation chez Walser s'exprime dans un accomplissement toujours différé, retenu précisément par un langage bavard mais jamais vain. Ce langage volatilise toute signification durable dans une succession de détails où le possible d'une réalisation s'épuise devant la multitude et la vastitude de la nature des choses vues. Négatif, Walser l'est aussi assurément par sa fascination à affirmer son devenir de « ravissant zéro tout rond³¹ » et à se considérer comme un parfait raté en littérature, attitude qui désarçonna à plusieurs reprises son ami Carl Seeling :

Il réagit vivement, comme sous la morsure d'un serpent, quand je lui dis :
« Comment pouvez-vous parler de vous comme d'un écrivain raté ? Le succès se mesure-t-il au poids des ouvrages produits par un poète ? Si vous aviez combien de gens, aujourd'hui encore, parlent avec enthousiasme de vos livres ! » - « Silence, silence ! » l'entends-je gémir dans le brouillard.
« Comment pouvez-vous dire des choses pareilles ! Vous n'espérez tout de même pas que je vais croire à vos pieux mensonges !³² »

Ses formes d'absence - renoncement et silence, glose et bavardage en écriture, territoire du crayon, haine des bons conseils, parmi d'autres -, générées par les différentes circonstances de sa vie, construisent en quelque sorte les piliers de son refus définitif et le mutisme final : l'agraphie irrévocable de la fin de sa vie.

Sa négation s'incarne dans le désir de s'effacer. Antonio Tabucchi note cette propension à se saisir et à formuler comme une vertu son indignité dans une lettre écrite en hommage à Walser³³. L'écrivain suisse vogue, survit mal, et se transforme

³⁰ « « Je préfère être serviable là où on ne s'y attend pas plutôt que là où l'on croit que j'aime l'être. », « L'enfant (III) », *La rose*, op. cit., p. 114.

³¹ Robert Walser, *L'Institut Benjamenta*, op. cit., p. 33

³² Carl Seeling, *Promenades avec Robert Walser*, op. cit., p. 104.

³³ Tout comme Vila-Matas avec Robert Walser, Tabucchi a sondé dans son œuvre ce qui réside de vérité dans l'écriture à travers le destin de Fernando Pessoa. Il ne pouvait manquer d'être fasciné par Walser. Il écrit notamment, en lui reconnaissant une de ses valeurs essentielles : « mais tu sais bien toi aussi qu'on s'explique toujours mieux en négatif (...) », Antonio Tabucchi, « Je suis passé te voir mais tu n'étais pas là », *Il se fait tard, de plus en plus tard, roman sous forme de lettres*, Paris, Bourgois, 2002, p. 100.

par épuisement comme une non-volonté. Jusqu'au moment où l'écriture longtemps pratiquée dans un jeu aléatoire d'associations d'idées suit sa propre impulsion comme une pratique de la dissolution. Walser s'abandonne aux effets immédiats de l'écriture. Il laisse l'écriture, surtout dans ses petites proses, se nourrir *pour elle-même* des choses et capter sa matière dans celle des moments modestes, éphémères, infimes et fugaces de la promenade ou bien dans la simple contemplation d'un poêle de cuisine ou d'un bouton ³⁴.

Les impulsions de l'écriture conduisent Walser peu à peu en dehors de lui-même, le cachent à ses propres yeux et marquent ses contrées d'expressions scripturales du sceau de la négativité et du morcellement. Lorsqu'il s'en rendra compte, il sera trop tard, l'écriture, l'âge, l'expérience, les conventions sociales se combineront pour, arbitrairement, lui imposer silence. Par ailleurs, Walser brouille les cartes mais donne l'impression de ne plus rien maîtriser.

Walser avance sans équipement, suit les impulsions d'où qu'elles viennent, le cours vagabond des associations ne fait certainement pas penser à une volonté libre, mais plutôt à la réceptivité de la matière³⁵.

Cependant l'écriture est aussi sa façon de participer au réel et sa propre réalité ne peut s'abstraire du monde car c'est à partir de son expérience et de ses rencontres qu'il élabore sa parole. Aussi dans l'envie de servir, dans la transgression et le désir du rôle de *servante*, la reconnaissance de sa propre abjection et le plaisir pris à s'humilier ne sont pas une pose mais la manifestation de sa vérité, une présence de tensions douloureuses ou plaisantes, la source de sa parole.

Son renoncement, sa longue marche vers l'absence, son désir de disparition du monde, sont parfois déjà annoncés au fil de l'écriture, comme autant de brèches ouvertes et abandonnées le long de ses œuvres. Dans son roman *Le brigand*, l'effet d'écriture feint la liberté de l'auteur face à la description d'une réalité plus prosaïque

³⁴ « Discours à un bouton », « Discours à un poêle », Robert Walser, *Vie de poète*, Genève, Zoé, 2006.

³⁵ Roberto Calasso, *Les quarante-neuf degrés*, op. cit., p. 37.

et contraignante ; la cohérence de l'œuvre revient sans cesse heurter celle de l'auteur qui multiplie les approches autour de lui-même en s'impliquant directement dans le roman, au milieu de ses personnages. Dans ce jeu littéraire, le crédit accordé à la fiction se désagrège et l'écrivain semble annoncer sa destruction comme écrivain et sa ruine comme identité individuelle. L'ironie de ses constructions narratives édifie l'écho réversif d'une dissociation où finalement Walser réussit à exprimer une voix qui suspend chaque jugement porté contre lui-même. Si Walser n'est pas dupe de cette mystification, il amasse dans l'espace de ses mots trop vivants son apprentissage du silence.

Je connais des gens qui pensent qu'on écrit beaucoup trop. Comme on peint aussi, par exemple, beaucoup trop.
Je partage cette opinion, c'est pourquoi ça ne m'inquiète pas du tout que l'écrivain Walser soit apparemment en sommeil. C'est plutôt sa retenue qui me réjouit³⁶.

Mais écrivain il l'est, à l'égal d'un mythe littéraire en constitution où les interprétations contemporaines peinent, nous l'avons dit, à cerner l'insaisissable conscience de Walser.

C'est donc un écrivain proche de l'effacement, négatif et dépossédé, précédé d'une réputation d'intransigeance et de mystère, dissimulé et solitaire, qu'il nous faut explorer ; un écrivain qui est tout le contraire d'un objet de jugement clairement défini. Le parcours biographique et littéraire de Walser montre la montée en puissance d'une négation spécifique, un souffle, des variations autour de l'invisibilité atteinte à Herisau et une perfection dans l'extinction qui le rendent incomparable parmi les écrivains négatifs.

5.3 EN ROUTE VERS LE RENONCEMENT

³⁶ Robert Walser, « Walser parle de Walser » [1932], *Sur quelques-uns et sur lui-même*, Paris, Gallimard, 1993, p. 118.

Dans un très beau texte qui évoque la vie et les thèmes littéraires de Walser et particulièrement l'écriture minuscule des *Microgrammes* comme une préparation à la vie en clandestinité, W.G. Sebald affirme que

Le caractère indéfinissable de ses textes, ces incertitudes qui continuent de planer au-delà de la mort du personnage, les taches blanches qui partout flottent comme des fantômes auront effrayé les interprètes professionnels³⁷.

Les explications rationnelles et les analyses classiques butent en effet sur le caractère frémissant d'un adieu éternisé à la vie dont le thème abordé est toujours traité de façon éphémère, prêt à se dissoudre ailleurs comme s'il n'avait finalement aucune raison d'être retenu ou même écrit. Son adieu nostalgique et tendre, Walser le magnifie effectivement par nombre de détails, de rencontres, d'observations légères à la tonalité musicale. Son écriture déverse, derrière un étonnant sens du merveilleux de la nature parfois proche de la lumière artificielle, une lucidité sans prétention. Sa modestie éclaire alors de poignante façon ce qui réside d'insurmontable et de fini dans la vie comme dans l'écriture. Walser, plus que tout autre poète, annonce la fin de l'aventure et de l'épique. Sa vie, nous l'avons vu, n'est que répétition de travail identique dans l'inintérêt, d'emplois situés tout en bas de l'échelle salariale et de nombreux déménagements sans que rien, jamais, ne bouge. Walser fait penser à *Bartleby*, qui regarde par une fenêtre aveugle le mur de briques qui fait face à l'office. Peut-être, Walser avait-il plus de chance que *Bartleby* car il pouvait admirer, au dehors de l'atelier ou du bureau, les sommets des Alpes et les couleurs de la campagne ou la majesté des arbres. Mais le même rêve d'impossible va de l'un à l'autre, de refoulement en refoulement, c'est lui qui guide et oriente le style et la dérive de Walser et dont il est légitime qu'il attende et espère une délivrance sujette à caution et qui ne viendra jamais.

³⁷ W.G. Sebald, *Séjours à la campagne*, op. cit., p.126.

Ainsi donc, dans cette humble vie de poète, prolétaire, aimerait-on dire, il s'agit avant tout de travail dans toutes sortes de bureau et d'ateliers d'occupation pour les sans-emploi, d'innombrables changements de places, bref, d'événements parfaitement quotidiens et courants, c'est-à-dire en somme, de deux choses : de travail de bureau et de paysage ; de l'emploi que l'on endosse et de l'emploi que l'on quitte ; de grandes courses dans une nature libre et chaleureuse, et de séances où l'on reste assis, collé à écrire sur ces tables commerciales que l'on appelle pupitre ; d'air libre et de prison ; de liberté et d'entraves ; de misères, de privations, d'économie, autant que de gaspillage fastueux, insolent, exubérant et de plaisirs exquis et voluptueux ; de besogne pénible, ingrate, autant que de plaisirs de propre à rien et de traîne-savates, goûtés au petit bonheur et à la va comme je te pousse ; de strict accomplissement du devoir, et d'agréables flâneries, promenades et vagabondages rouges, bleus ou verts.

C'est de ces choses-là et d'autres semblables que le poète recevait son terrain poétique³⁸.

On peinerait à discerner chez Walser un mouvement vers un but clairement défini autre que celui de ne pas sombrer. Pour Audiberti,

L'histoire de Walser est frappée d'immobilité. N'en attendons pas d'événements significatifs. Pour qu'arrive en lui le flux de l'inspiration, il ne doit rien lui arriver.

Que tout reste en place, que rien ne change qui le mettrait en danger. [...]

À Bienne, il a passé sept années dont il dira qu'elles étaient les meilleures de sa vie. Là il a presque réussi à se poser. Ensuite, il recommencera à courir d'un gîte à l'autre. Sans doute pour renouveler sa création, se refaire, mais avec le risque de ne pas se construire d'histoire propre, de n'adhérer à rien.

[...] À l'asile où le temps est bouclé sur lui-même dans un ressassement perpétuel qui ressemble à l'éternité, Walser sera arrivé au port³⁹.

Walser incite à une lecture discontinue, erratique, vagabonde, à l'image de ce qu'il propose comme attitude dans sa nouvelle « La promenade » sur laquelle nous reviendrons. Le mouvement perpétuel de la marche et l'endiguement de tout ancrage prennent un sens et une portée organique dans son écriture. Le mouvement du marcheur, associé à son talent d'observateur, donnent le sentiment d'être la seule

³⁸ Robert Walser, *Vie de poète*, op. cit., p. 153.

³⁹ Marie-Louise Audiberti, *Le vagabond immobile*, Robert Walser, op. cit., p. 134.

issue possible et le texte n'apparaît que comme fragments miraculeux d'une dynamique suspendue un court instant d'un rythme plus général. On y lit une issue retardée et organisée, un élément révélateur de la structure privilégiée et parallèle au monde parcouru de la promenade. Chaque arrêt est ainsi associé à un nouveau départ et où le sentiment de beauté donné par les petites proses de Walser ne fixe jamais une totalité mais réduit au contraire celle-ci à un reflet, à une rumeur qui existe, isolée, remarquable pour elle-même. Dans ce parcours erratique, chaque détail saisi en appelle un autre, jusqu'à ce que le lecteur et peut-être l'auteur se plient à l'élan organique de la promenade et oublient les détails précédents.

5.3.1 Les espaces de Walser

Discontinuité, intention d'absences se formulent chez Walser avec l'exubérance d'une naïveté d'enfant maintenue et préservée dans un combat poétique qui forme une véritable cohérence. Walser s'est fait étranger à tout, au monde, aux hommes, à la littérature et à l'écriture ; il se vit parfois comme étranger à sa propre vie, une vie dont il refuse de s'emparer. Son sort ne l'intéresse pas et pourtant, curieusement, sa résignation devant l'échec devient un titre de gloire et peut-être aussi une homologation de ses capacités poétiques. Mais il ne s'agit pas d'un poète marqué par le sort, condamné à l'incapacité de vivre dans le réel. Walser n'est pas un poète romantique. Son exigence n'est pas celle du bonheur ou du sacrifice. Il n'évolue pas dans les catégories de l'absolu du pauvre poète érigé en victime. Walser se détache du romantisme en se définissant comme un fournisseur de copies et ses personnages et ses intrigues sont très loin d'évoquer la magie du rêve. L'introversiion pratiquée par les romantiques allemands ne lui est pas étrangère mais Walser se déconstruit avec une telle minutie dans ses petites proses et dans ses romans que sa voix sarcastique demeure étrangère au romantisme. « Comme tous les derniers maîtres [...] de la littérature mondiale, indique Claudio Magris, il est à la frontière : il adresse un regard irrévocable et un adieu rigoureux à la totalité épique en se servant

une dernière fois des formes de cette totalité, décharnées jusqu'à l'os et réduites à une structure si essentielle qu'elle en paraît abstraite⁴⁰ ».

Sa tension créatrice issue tout droit de ses expériences vécues se tourne plutôt vers l'émotion causée par « sa propre abjection, son manque humiliant de caractère et de personnalité⁴¹ ». Conscience ou intuition, Walser justifie dans ses œuvres comme dans sa vie que l'avenir individuel ne peut plus, dans la dégradation générale de la culture et des relations sociales, s'exprimer que par des manques et des défaillances, où le désir de sa propre disparition dans l'autre (le maître) et dans une fusion avec la nature ou le monde mélancolique de l'enfance ne peut jamais disparaître. Walser illustre la fragmentation de l'identité dans l'aliénation générale. Il vit dans un monde de solitude, au milieu du renforcement de l'isolement. Il ne se sent chez lui nulle part si ce n'est dans quelque chambre, dans quelque mansarde, éternellement les mêmes, où il vit seul, généralement hypnotisé par sa logeuse. De cet endroit il lui faudra partir comme toujours pour retrouver une autre chambre où il échouera de la même façon, où il fera encore semblant d'aspirer à quelque chose situé plus loin, toujours projeté ailleurs. Walser se tient ainsi en équilibre grâce à l'écriture qui lui permet parfois, mais pas toujours, de momentanément se trouver, se poser, d'atténuer cette angoisse qui le déchire. L'écriture est la seule activité qui lui soit un profit pécuniaire même s'il se plaint de la pingrerie des éditeurs puis de leur abandon. Mais même cette création n'est pas une libération. Au plus fort de son activité créatrice Walser joue avec l'écriture, manie le paradoxe avec brio⁴². Mais l'écriture pourrait bien être aussi intense qu'éphémère. L'expression de la joie y demeure énigmatique devant les espaces de la tristesse révélés ; l'équivalence d'un vaste mouvement de dépossession dont l'entropie le cerne l'abstrait du monde. « Chez Robert Walser on n'arrive plus à

⁴⁰ Claudio Magris, « Dans les régions inférieures : Robert Walser », *L'anneau de Clarisse*, op.cit., p. 262.

⁴¹ *Ibid.*, p. 249.

⁴² « L'imprévisibilité dans le langage et le style du récit fut de bonne heure reconnue comme une caractéristique de la prose que Walser écrivait à Berlin (1905-1913), puis à Berne (1921-1933). », Heinz Schafroth, « Seeland, ce peut-être partout », *Europe*, loc. cit., p. 85.

distinguer l'extrême détresse du bonheur extrême⁴³ ». Les deux tendances sont sans doute présentes ensemble bien qu'il ne joue jamais avec la corde de la sentimentalité pour elle-même.

Dans la comédie lyrique *Dichter* [Poètes] que Walser publie comme *Cendrillon* dans « Die Insel » il dit : « Que veut-on que je fasse des sentiments, sinon les laisser frétiller et mourir dans le sable du langage. » Dans *Cendrillon*, Walser trouve à la question une réponse esthétique : jongler avec mots et sentiments jusqu'à ce qu'ils tombent dans le gouffre entre les personnages. (...) Chez Walser, le « sentiment » fait plutôt partie de la réflexion esthétique sur le rôle, l'identité et la liberté⁴⁴.

Fidèle à lui-même, Walser clarifiera plus tard sa réflexion envers la poésie. Sur ce point, il confiera ainsi l'évolution de sa pensée à Carl Seeling :

Ne trouvez-vous pas que les poètes actuels sacrifient un peu trop au pittoresque ? À croire qu'ils ont peur de montrer leurs sentiments. Il leur faut donc chercher des images originales à mettre à la place. Mais les images constituent-elles l'essence d'un bon poème ? Le sentiment n'est-il pas le cœur battant du poème ?⁴⁵

Walser sait aussi badiner avec son lecteur ou son personnage, s'adresse soudain au lecteur, fait parler le conte. Il transpose son goût de la désintégration des codes sociaux au milieu des contraintes littéraires. Ce sont des confrontations qu'il met en scène, qui luttent contre la rigidité et la paralysie du modèle littéraire (le roman, le théâtre, la nouvelle) et se battent pour un renouvellement des motifs (ici Cendrillon ou Blanche Neige) afin de créer une « gestuelle » appropriée aux nuances du paradoxe de l'identité et de la non-identité dans la forme et le contenu. Toujours pour se dissimuler, il se distrait à l'idée de sa mutitude, rejette sa place comme écrivain, évoque sa disparition⁴⁶. Il s'emploie à concrétiser un « je » pris en défaut d'existence,

⁴³ Urs Widmer, « À propos de Robert Walser », *Dossier Pro Helvetia Robert Walser*, Lausanne & Zurich, Pro Helvetia & L'Âge d'Homme, 1987, p. 66.

⁴⁴ Peter Utz, *Robert Walser, danser dans les marges*, op. cit., p. 34.

⁴⁵ Carl Seeling, *Promenades avec Robert Walser*, op. cit., p. 89.

⁴⁶ « À Monsieur l'écrivain Walser ! Ainsi commencent les lettres qui me sont adressées, comme si certaines personnes préoccupées par moi voulaient me rappeler ma fonction d'écrivain. Est-ce qu'elle

abandonné à son travestissement littéraire, fasciné par la caducité de l'écriture. La méthode au crayon⁴⁷ qu'il utilise et son résultat, les microgrammes, ne sont qu'une partie visible de l'accumulation de production et de notes où son aliénation, en tant qu'homme et écrivain, « s'exprime ainsi : plus il contemple moins il vit ; [...] moins il comprend sa propre existence et son propre désir⁴⁸ ». Walser rejoint pourtant son lecteur. Est-ce que parce qu'il a été capable d'écrire de merveilleuses petites proses sur la cendre, un crayon, une allumette, une plume ? Où est-ce parce que Walser nous désigne une vision efflanquée de la totalité, réduite et repérable dans ces choses inertes, ignorantes et inconsistantes comme la cendre dont il parle avec une profonde tendresse, impossible peut-être à manifester ailleurs ?

5.3.2 Murmures de négation

En écrivant que « l'homme ayant conscience de lui-même rencontre toujours quelque chose d'hostile à sa conscience⁴⁹ », Walser gravit la première marche de sa stratégie du renoncement. Cette souffrance consumera bien sûr l'écriture où il se dérobe jusqu'à la renonciation finale.

L'exercice de la clandestinité chez Walser se lit aussi dans plusieurs de ses motifs comme la promenade où l'attention portée au fugitif et au passager s'expose à cœur ouvert, ou comme conscience répétée d'être un zéro, enfin par la figure fuyante

dormirait en moi, cette écrivainerie ? Des gens bien intentionnés voudraient-ils me réveiller ? (...) Je souhaite qu'on ne fasse pas attention à moi. », Robert Walser, « Walser parle de Walser », *Sur quelques-uns et sur lui-même*, op. cit., p. 118.

⁴⁷ Peut-être inspiré par la typographie et les lettres de l'imprimerie, ou par un refus catégorique de se plier à l'apprentissage de la frappe des machines à écrire, la calligraphie de Walser est d'une régularité et d'un fini fascinant : « [...] dès 1918 sans doute, Walser découvre le principe d'une écriture en deux temps, qui va tout d'abord ralentir sa production littéraire : il commence à esquisser tous ses textes au crayon dans une graphie de plus en plus réduite qui, pour l'observateur superficiel, ressemble à une écriture secrète illisible. Pour cette raison on a donné à ces textes le nom de 'microgrammes' », Peter Utz, « Avant-propos », *Robert Walser l'écriture miniature*, Genève, Zoé, 2004, p. 6. Nous abordons plus loin les microgrammes de Walser.

⁴⁸ Guy Debord, *La société du spectacle*, op. cit., p. 31.

⁴⁹ Robert Walser, *L'Institut Benjamenta*, op. cit., p. 142.

sous les gloses du brigand, soupçonné, probablement à tort, d'être « traître à lui-même⁵⁰ ». Dès lors, le silence et le refus de la fin de sa vie suffisent à installer Walser dans l'histoire des bartlebys, car sa trajectoire qui est celle d'un repli volontaire n'est pas, contrairement aux personnages de Kafka, celle d'un désir d'accéder au monde, mais bien au contraire de s'y soustraire avec candeur et joie et une certaine dose de causticité, en utilisant les vecteurs de la soumission et de l'effacement dans le dessein très clair de servir et demeurer en bas de l'échelle sociale. Cette volonté définit les premières figures qui ont longtemps caractérisé son œuvre, celles du commis, du domestique ou de la servante, et qui dans l'esprit de Walser ne se repoussent nullement l'une l'autre. Ce qui se joue invariablement dans cette part d'ombre de Walser, c'est « un processus d'avilissement de tout ce qui peut rappeler le choix d'un moi⁵¹ ». Sur un autre versant de cette part d'ombre, une figure distincte, non moins importante, est celle du brigand, version presque anoblée par l'humanité incorrigible et fantasque accordée par Walser à ce vaurien sympathique et dangereusement obstiné dans sa démesure en tout. Le brigand est peut-être la clé de son être, et Walser se cache, et se rapproche en se moquant de l'échec de ses rêves, sous cette dénomination. Chez Walser, ces deux figures se recoupent jusqu'à exprimer ce qui se consume et ce qui se dérègle d'ordonnancement entre l'écriture et la vie, dans l'écriture elle-même comme dans la revendication systématique de l'écart et du refus. De plus, la distance entre les motivations des deux figures littéraires et l'écrivain Walser s'abolit progressivement jusqu'à l'inexistence. Cela est particulièrement vrai du brigand dont la structure narrative renferme aussi bien le personnage ainsi dénommé que l'auteur dans sa plénitude - Le brigand semble incarner plus totalement l'élan originel et vital de Walser, le commis étant de l'aveu même de Walser une réduction du brigand - ; ce dernier semble planer à la frontière de la narration littéraire, libéré de la structure du roman, débordant dans la vie par les échappées vers

⁵⁰ Robert Walser, *Le brigand*, op. cit., p. 21.

⁵¹ Robert Calasso, *Les quarante-neuf degrés*, op. cit., p. 34.

l'auteur, mais toujours en fuyard, toujours éphémère. Cette capacité à se tenir sur une frontière très fine, sans aucune adhésion intime définitive mais en lui donnant accès reflète le caractère émouvant de Walser errant et irrésolu, prêt à s'effacer et à s'élancer. Dans ces proses brèves, il nous montre une succession de plans de vérité, déchirures tenues à distance, à l'écart, diluées en partie dans une écriture qui finit toujours par se briser, ou s'arrêter abruptement, exténuée. L'ironie n'est pas étrangère à Walser. Elle lui permet d'accéder à l'autre et à soi-même dans un mouvement de détachement. Les limites sont ainsi maintenues entre lui et le monde ; son identité, dissimulée derrière l'ironie, donne l'impression d'être autre, de ne pas se compromettre avec ce qu'elle évoque. Il utilise son ironie avec talent et une pointe de méchanceté féroce jusqu'à ce qu'elle se retourne d'une certaine façon contre lui, parce qu'il n'est pas seulement porteur et reproducteur d'ironie envers lui et le monde des hommes mais bien parce qu'il est porté par le désir de se défaire, de se révoquer, de se résilier. Lorsque le voile de l'ironie se désagrège, sa sincérité dégénère en vive inquiétude et modèle une souffrance profonde. L'émiettement soudain de ces scories de peur accompagne la dureté de l'ironie. Elle rejoint les attentes de Walser et ne permet plus qu'il les effleure seulement dans le discontinu de la promenade. Personnage et écrivain se recourent et le morcellement devient le prolongement du désespoir. Walser malheureux se réfugie dans le renoncement et celui-ci lui permettra de maintenir cette distance ironique comme une sorte d'anesthésiant volontaire. L'étude du *Brigand* montre clairement la difficulté de différencier l'écrivain de l'homme et l'oscillation de l'un à l'autre entre autres par l'ironie.

L'écriture devient une tentative de dissimulation avec, comme nous l'avons dit, des fulgurances et des alternatives à ce choix non désiré, dans les blancs du texte, dans les silences mais aussi dans ce qui persiste hardiment à ne pas disparaître dans l'ironie. L'écriture découvre plus qu'elle ne cache surtout lorsqu'on lui délègue une logique propre. Walter Benjamin a écrit que :

Si Polonius, l'archétype du bavard, est un jongleur, Walser s'orne de couronnes dionysiaques du langage dans lesquelles il s'empêtre avant de tomber. La guirlande est en effet l'image même de ses phrases. Quant à l'idée qui arrive ainsi en trébuchant, elle se présente comme un fainéant, un vagabond et un génie du genre des héros qui peuplent la prose de Walser.⁵²

L'écriture devient un état momentané que le lecteur devine de moins en moins passager, une préoccupation de plus en plus envahissante qui aura raison du dévouement de Walser à l'écriture. Dans son écriture, le langage finira par le dédoubler dans le labyrinthe de son propre moi.

Le résultat en est que littérairement il devint muet alors que tout - son expérience, sa vie berlinoise, la reconnaissance, même minime - le portait à devenir l'écrivain qu'il avait toujours espéré être, bien qu'il n'ait pas choisi cette voie, rêvant jeune d'être acteur. Walser s'est neutralisé parce que, comme pour résumer le sentiment de Claudio Magris⁵³ envers la totalité perdue, le monde moderne ne permet plus de choisir une voie subjective pour échapper à l'aliénation ou au choix personnel. Dans un tel monde les simples protestations sont inutiles et vaines et Walser ne proteste jamais contre ce qui lui arrive. Et la négation ne peut alors exercer sa puissance bouleversante et son efficacité de refus total que dans un processus subtil d'isolement intégral, voie que choisira Walser. Cette négation est à l'opposé du nihilisme ou de la mélancolie car ce qui est en jeu c'est de sauver de soi ce qui peut encore l'être. Une part infrangible d'identité persiste, résolue à se défendre des hommes et du monde. Elle exprimera sa part créative dans les promenades et conservera pour Walser son intensité. Cette part d'identité s'exprimera aussi dans le besoin irrépressible de se déguiser en petite servante comme l'exprime *Le brigand*⁵⁴

⁵² Walter Benjamin, *Œuvres II*, op.cit., p. 158.

⁵³ Claudio Magris, *L'anneau de Clarisse*, op.cit., p. 571.

⁵⁴ Walser consacre un assez long passage dans *Le brigand*, p. 164 puis pp. 168 à 174 (lors d'une relation de sa visite impromptue à un médecin) à son désir de servir comme une petite fille obéissante : « Mais que nous importent les romans d'autres auteurs. Il s'agit du nôtre ici, qui raconte comment il est bien possible que par moments *Le brigand* fût vraiment devenu une fille, une sorte de petite servante. », *Le brigand*, op.cit., p. 164.

ou de reconnaître que « de temps en temps, je me sens comme si j'étais une fille⁵⁵ ». Dans *Le brigand*, Walser explique clairement cette tendance *intérieure* à l'imitation des filles. Walser ne joue pas à se travestir mais cherche, comme il le dit, une arme pour se protéger, il appelle cela « gaminer⁵⁶ ». On retrouve encore cette tendance à la fusion avec ce qui menace : pour contrecarrer le pouvoir, il se complait dans la posture de domestique ou commis ; pour s'adapter aux persécutions dit-il, il deviendra une petite servante.

La négativité se dissémine et se ramifie chez Walser jusqu'au renoncement final de l'écriture à l'asile de Herisau, et cela bien qu'un infirmier l'ait aperçu à plusieurs reprises en train d'écrire en dissimulant ses écrits dès qu'il se savait observé, cela dans cette période de sa vie où il était censé avoir abandonné toute écriture⁵⁷.

Ici se situe peut-être une preuve supplémentaire de son irréductibilité qui justifie une fois de plus la place de Walser à côté de Bartleby tout aussi obstiné dans sa quête ; cette irréductibilité s'insère parfaitement dans la série de petits tableaux littéraires plus ou moins ironiques de ses microgrammes derrière laquelle l'écrivain se cache, apparaît puis se dérobe. Il y disparaît toujours comme un motif d'interrogations et une évidence dans un jeu virtuose de renvois, de mises en abyme, de réflexions fractionnées par un impossible dialogue qui aboutit au rien, qui pulvérise littérature et ego. Dans son écriture, sens et « je », visages grossis, oscillent sans se sauver jamais de leur épuisement, de leur portée, cherchant une présence.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 168.

⁵⁶ « Il appelait cela en lui-même faire la gamine, et il gaminait donc gaiement sans arrêt. Sans pour autant rien perdre de sa santé mentale. Gaminer n'est naturellement pas facile, je ne voudrais conseiller à personne de s'y essayer, il faut terriblement faire attention à soi... », *ibid.*, p. 164.

⁵⁷ L'infirmier Joseph Wherel, qui a travaillé à Herisau et côtoyé Walser, a confirmé dans une revue littéraire que « Walser écrivait des notes sur de petits bouts de papier qu'il réussissait toujours à cacher aux regards de ceux qui le soignaient et faire disparaître. », Vila-Matas, *Docteur Pasavento*, *op.cit.*, p. 199.

5.3.3 « Un bruit qu'on n'entend pas⁵⁸ »

Robert Walser, « écrivain positif », est aussi un « bon » écrivain, ce qui est rare. Pas de doute, Robert Walser aime intensément le monde et les êtres humains, seulement il lui arrive la même chose qu'aux amoureux transis que les mers séparent : lui et le monde n'arrivent pas à se joindre⁵⁹.

Devenue inquiétude vitale et voile constant du « je » dans l'écriture, cette dissociation finira par l'exclure du monde. Son sentiment de séparation construit un vide que l'écriture ne parvient plus à combler. L'écrivain et publiciste Carl Seeling⁶⁰ qui le relança de son vivant sur la scène littéraire a restitué le refus obstiné et farouche de Walser devant toute reconnaissance publique et le désaveu buté de ses propres productions littéraires. Les interrogations mais aussi les affirmations sur le silence final de Walser, l'effort éditorial et critique pour le restituer dans sa plénitude, renvoient au devenir paradoxal d'un écrivain qui s'est éteint en végétant et qui pose la question de la liberté pure face au monde et à l'écriture. La nature de l'écriture ainsi interpellée renvoie directement à l'acte créateur, au chemin plutôt qu'au but, à la promenade vagabonde chère à Walser, à l'élan plutôt qu'à la conquête. Dans son évocation de Walser, Marie-Louise Audiberti s'interroge devant l'univers scriptural de Walser et sa dissolution. Que dévoile ce renoncement, quelles en sont les motivations ? Tiennent-elles à l'écriture elle-même alors que « [Rimbaud] est allé se taire en Arabie, [Walser] s'est trouvé devant un mur. L'écriture, ce liquide noir dont parle Baudelaire, serait-elle un venin⁶¹ ? »

Les textes de Walser tout comme les extraits de sa correspondance constituent le matériau indispensable pour la visibilité critique de l'écrivain. Mais nous savons que « tout bon écrivain est un grand illusionniste » comme l'affirme non sans raison

⁵⁸ Robert Walser, *Les rédactions de Fritz Kocher*, op. cit., p. 256.

⁵⁹ Urs Widmer, « À propos de Robert Walser », *Dossier Pro Helvetia Robert Walser*, op. cit., p. 67.

⁶⁰ Carl Seeling, *Promenades avec Robert Walser*, op. cit.

⁶¹ Marie-Louise Audiberti, *Le vagabond immobile, Robert Walser*, op. cit., p. 127.

Nabokov⁶², et l'œuvre ne peut être considérée que comme un maillon, un moment d'un regard global sur le monde, une petite silhouette recroquevillée dans une foule immense. Une connaissance directe de la puissance négative de l'écrivain nous manquerait s'il n'existait dans le cas de Robert Walser, en plus des écrits publiés de son vivant, ses microgrammes longtemps restés inconnus qui délimitent son « territoire du crayon ». Territoire qui signifie aussi bien « la faillite de la main⁶³ » qu'une liberté nouvelle de l'écriture. Il s'agit de proses brèves, d'inégales longueurs, abordant des thèmes disparates, destinées en principe à être publiées dans les journaux⁶⁴ dont le ton est d'une totale liberté créative. L'écriture convoque des images vues à travers la fenêtre, évoque des souvenirs en chapelets, ou ici, suit les impulsions de la pensée:

Les lectrices feraient mieux de ne pas prêter attention à ce qui prend forme ici, car j'ai l'intention de ne plus écrire à l'avenir que pour des messieurs, et surtout, si je ne m'abuse, pour ceux qui savent vivre. Aurais-je besoin de repos ? Histoire, Ô toi dont j'endosse la responsabilité sur mes robustes épaules, je t'en prie, ressemble s'il te plaît une avalanche, puisque je prends la liberté de former le vœu que mon expression soit aussi souple que puissante. Ceux qui créent dorment et ceux qui dorment créent, et puis, les utiles et les appliqués peuvent se relâcher, et les ramollis, devenir travailleurs, mais je m'aperçois que ce deux phrases veulent dire la même chose⁶⁵.

Parmi elles, un roman, *Le brigand*, microgramme publié depuis sur lequel nous nous attarderons car *Le brigand* livre, à notre sens, avec une franchise inédite, une partie de

⁶² Vladimir Nabokov, *Littératures I*, Paris, Fayard, 1983, p. 43.

⁶³ « Je peux vous assurer qu'avec la plume (cela avait commencé à Berlin), j'ai vécu une véritable faillite de ma main, une sorte de crampe, de pince dont la procédure du crayon m'a libéré difficilement, lentement. » Robert Walser, lettre à Max Rychner du 20 juin 1927, cité dans Peter Utz, « Mystère et singulier bonheur des microgrammes », Robert Walser, *Le territoire du crayon, microgrammes*, op. cit., p. 364.

⁶⁴ Rappelons à nouveau que « En 1937, Lisa, la sœur de Walser, remet au mécène et hommes de lettres Carl Seeling, ami et futur tuteur de son frère, un ensemble de 526 feuillets de tailles diverses couverts de textes notés au crayon en caractères minuscules. Elle tient ces documents directement de son frère qui est alors interné à Herisau. Leur format va de la carte de visite à la page de livre, et comprend des supports extrêmement variés, des feuilles de calendrier à des marges de journaux découpés, et jusqu'à des cartes de sa correspondance avec des éditeurs. », *ibid.*, p. 361.

⁶⁵ Robert Walser, « Les lectrices feraient mieux de ne pas prêter attention à ce qui prend forme ici », *Le territoire du crayon, microgrammes*, op. cit., p. 27.

la musique intime de Walser, quelques associations de son squelette intérieur, sa vivacité candide, sa lucidité caustique et plusieurs aperçus et liens sur le ressort des « bizarreries » qui le conduisirent à demeurer 23 ans dans un asile. Dans les images et les mots mis ensemble dans ce roman, dans leur lacis résonne ce « quelque chose » de miraculeux et d'intime qui pourrait faire « sentir » de Walser le mouvement complexe de ce qui s'est « brisé et perdu⁶⁶ ». Mais Walser, c'est aussi une série de chocs sensibles, un sens de l'observation solide et la capacité à restituer en quelques lignes brèves des perceptions distanciées qui, entre impertinence et ironie heureuse, désarticulent souvent les contours supposés nets de l'apparence. Ses motifs et son style se servent aussi bien des instantanés du quotidien que des variations autour de classiques littéraires (*Les brigands* et *Guillaume Tell* de Schiller, *La bataille d'Arminius* de Kleist⁶⁷). Walser ne pose aucune limite littéraire à son inspiration. Il puise en fonction de son état d'esprit là où il peut, là où il veut. De ce qu'il saisit, il fait mouche avec le sens aigu de l'observation d'un écrivain musard, aidé d'un style si vivant qu'il se traduirait, nous dit Peter Utz⁶⁸, comme une expression dansante, une danse extrêmement mobile qui recule puis avance avant de céder la place et de disparaître sur une pirouette finale tout en saluant le partenaire (ici, le lecteur).

Poète avant d'être écrivain, Walser ausculte le monde sous un angle de vue en constant déplacement avant d'abandonner cette foi en lui qui a longtemps accompagné son besoin d'écriture. Ce « quelque chose » qui se dérobe s'associe au tragique et répand une progressive dissociation subjective ; elle pourrait peut-être se lire de phrase en phrase mais ne peut se réduire aux seuls détails de l'écriture, tant la vie littéraire de Walser s'achemine vers un progressif trou noir selon les périodes

⁶⁶ « Et si je me brise et me perds, qu'est ce qui sera brisé et perdu ? Un zéro. Moi, individu, je ne suis qu'un zéro. », Robert Walser, *L'Institut Benjamenta*, op. cit., p. 234.

⁶⁷ Textes publiés dans *Petits essais*, p. 203 et suivantes, dans le recueil : Robert Walser, *Les rédactions de Fritz Kocher*, suivi de *Histoires et Petits essais*, op. cit.

⁶⁸ Peter Utz écrit à propos de Walser dans son étude *Robert Walser, danser dans les marges* : « Pour lui, la danse est bien plutôt un jeu sur les bords et avec les bords, le long des lignes d'horizon des discours du temps », op.cit. p. 21.

traversées de fébrilité créative ou d'incertitudes, jusqu'à ce qu'il ne reste plus que la faillite de ses propres sentiments et l'absence d'écriture. Cette souffrance intérieure s'ouvre sur l'écriture - elle a été vécue comme telle par Walser -. Implicitement, Walser s'y évanouit, se désorganise pour l'habiter. L'écriture l'enivre, elle définit les termes d'une condamnation, d'un peloton d'exécution qui lui ressemble étrangement comme ligne d'horizon de plus en plus proche. C'est donc l'écriture qui sera accusée d'être la responsable de sa peine, de son isolement, de son attente, de son effondrement ; il faudra l'abandonner avant d'y revenir puis la quitter définitivement. Il expliquera à Carl Seeling, l'origine de sa souffrance et de son désarroi :

[...] imaginez mon effroi lorsque je reçus de la rédaction du *Berliner Tageblatt* une lettre me conseillant de cesser d'écrire pendant une demi-année ! J'étais désespéré. Oui, de toute évidence, j'étais complètement à sec. Comme un poêle qui s'est éteint faute de combustible. J'ai continué à écrire malgré cet avertissement. À me torturer les méninges pour en extraire des foutaises. Les seules choses que j'ai produites, toujours étroitement liées au vécu, n'ont pu surgir finalement de moi que parce que le loisir leur a été laissé de pousser tranquillement. J'ai commis à l'époque quelques tentatives avortées de suicide. Je n'étais même pas capable de faire un nœud coulant digne de ce nom. Pour finir, ma sœur Lisa m'a emmené à l'hospice de Walldau. Devant le portail de cet établissement, je lui ai encore demandé : « Tu crois que c'est la solution ? » En guise de réponse, elle observa le silence. Que pouvais-je faire d'autre que d'entrer ? ⁶⁹»

5.3.4 Motifs, présence et mouvements

Repartons pour fixer un portrait partiel de Walser vers l'insistance et la constance de ses motifs littéraires : le commis ; le domestique et la domination ; la promenade ; la rêve fusionnel d'une rencontre avec une femme/sœur virginale ; l'archétype féminin de la femme tour à tour distant et intime, rassurant et tentateur ; le refus constant de toute sexualisation ; la pure poéticité de la nature ; les

⁶⁹ Carl Seeling, *Promenades avec Robert Walser*, op. cit., p. 25.

conventions de l'échec qui lie le narrateur aux femmes, au labeur ; la danse ; le labyrinthe. Voilà une partie importante de son univers littéraire. Walser était un écrivain doué. Dans le milieu littéraire de son temps, il avait la réputation de ne jamais corriger ses textes⁷⁰. Ce sont donc des premiers jets que nous lisons, ceux d'un écrivain singulièrement adroit, et ses thèmes ne dérobent pas. Ils sont encore l'expression résistante et presque spontanée de ses impressions, et bien peu de ceux-ci se dérobe dans les gloses de Walser comme principe narratif. Elles amplifient leur résonnance au contraire de même qu'elles accroissent paradoxalement la brièveté d'expression du vécu et de l'expérience car les proses brèves de Walser, ou même ses romans, ne sont pas écrits pour apprivoiser les forces intenses de l'émotion mais pour insérer une tendresse parfois inquiétante, la vibration furtive de l'instant. Walser n'entend pas tricher, ni avec lui, ni avec l'écriture. Lueurs épanouies, associations souriantes à première vue, ces motifs souvent de valeur modeste⁷¹, rappelons-nous la cendre ou le crayon, suggèrent d'étranges servitudes, peuplent des mondes fermés (*L'Institut Benjamenta*, *Le commis*, *Les enfants Tanner*), décrivent en portraits ravageurs les âmes creuses et les elliptiques aspirations de mornes employés, un monde dans lesquels Kafka s'est reconnu :

(...) Simon, je crois, est l'un de ces frères Tanner. Ne vagabonde-t-il pas, nageant dans le bonheur, pour ne rien produire finalement, si ce n'est le plaisir du lecteur ? C'est une fort mauvaise carrière, mais seule une mauvaise carrière offre au monde la lumière que cherche à produire, à tout prix hélas, un écrivain déjà bon sinon encore parfait. Bien sur que, vu du dehors, le monde grouille de telles gens et je pourrais vous en énumérer quelques-uns, à

⁷⁰ « [...] on pense à l'aveu de Walser disant qu'il n'a jamais corrigé une ligne de ses écrits. Certes, rien n'oblige à le croire, mais on y a tout intérêt. », Walter Benjamin, « Robert Walser », *Œuvres II*, op. cit., p. 157.

⁷¹ Voici quelques titres sans emphase ni lyrisme de *Petits textes poétiques*, : Paris, Gallimard, 2005, « Le rocher », « Le regard », « L'excursion », « Dimanche matin », « La lune », « Le petit paysage sous la neige », « L'invitation », « Un après-midi », « Pause de midi ».

commencer par moi, mais rien vraiment ne les distingue, si ce n'est cet effet de lumière dans d'assez bons romans⁷².

Gagné par son écriture qui semble toujours être écrite d'un poste avancé où écrire est l'expression d'une marginalité et de l'exil, Walser fixe en elle la vitalité d'une liberté ailleurs refusée. Mais ses perspectives narratives se sauvent, changent de direction, désorientent le lecteur et produisent un mouvement désordonné et continu. Walser doit obéir aux contraintes éditoriales, livrer ses pages et assurer sa survie. L'écriture s'envole toujours attirée ailleurs, elle révèle sans véritablement le *vouloir* et tourne autour du « je », plonge en lui, se poursuit elle-même dans une logorrhée permanente. Walser doit « faire un roman » comme il l'exprime à plusieurs reprises. Dans *Le brigand*, il fait dire à un de ses personnages, madame Von Hochberg :

Sommes-nous donc là pour nous comprendre les uns les autres, ne sommes-nous pas plutôt destinés à nous méconnaître, afin qu'il n'y ait pas trop de bonheur et que le bonheur ait encore un prix, et afin que les rencontres forment un roman, lequel ne serait pas possible si nous nous connaissions⁷³.

Poussé par les exigences sociales et pécuniaires mais aussi commerciales, ou par les contraintes créatives du métier, le roman doit être écrit mais laisse place tout d'abord aux microgrammes et aux courtes proses. Le discours labyrinthique prend alors toute sa place, il est une méthode d'exploration tout comme la digression systématique. Le roman avance par secousses et par fragments, par battements scripturaux reliés par un fil plus ou moins intense à l'écrivain qui, par instant, se dévoile.

⁷² Franz Kafka, « Lettre au directeur Eisner », cité dans *Dossier Pro Helvetia Robert Walser*, op.cit. p. 30.

⁷³ Robert Walser, *Le brigand*, op.cit., p. 223.

Comme j'ai fait l'important dans le paragraphe que je viens de terminer, et que cela pourrait peut-être dissuader quelques lecteurs de poursuivre leur lecture, à présent je me calme, je m'adoucis, je me fais tout petit⁷⁴.

Walser avance, porte parole de sa propre fragmentation, de sa propre déréliction. Il rédige détails après détails et progresse peu à peu vers l'isolement forcé du copiste, du *fournisseur de copie* comme il se définira ; son autonomie se pare de défenses narratives, d'interpellations du lecteur, de gloses, de digressions, de jeux charnières entre le genre du « feuilleton » et ses contraintes. Tout cela est une façon nouvelle indéfinissable de chercher l'expression d'un « je ». Autant de ruses ou de convictions pour se dérober, pour que Walser bascule dans l'écriture et revendique par ses petits tours de passe-passe littéraire, une présence active, sa marque parfaitement lisible dans l'acte d'écrire⁷⁵.

La défaite vient pourtant au-devant de ses rêves de liberté. Elle tourne en un mouvement vertigineux de plus en plus pressant ; elle l'accompagne de Berlin à Bienne, de Bienne à Berne, avant de se confondre en un jumelage parfait avec sa vie jusqu'à ce que même l'écriture s'arrête. Ses romans sont refusés, les publications des proses brèves se raréfient, le succès déjà quelque peu étioilé ne vient plus. Il aura alors exploré « le territoire du crayon » pour que l'écriture redevienne possible et vivante sous la forme des microgrammes. L'écriture qui semble la clé de son désarroi disparaît à l'asile de Herisau, et Walser se satisfait de devenir enfin ce *vagabond immobile* décrit par Marie-Louise Audiberti⁷⁶. Les diverses facettes de Robert Walser, sa vie, ses écrits, les fictions qui lui ont été consacrées, tendent à fusionner dans une sorte de dissolution, de flânerie méthodique et résignée dans le seul instant vécu. Pourtant Walser n'évince rien de la vie. Sa perception, bien que pudique, ne

⁷⁴ *Ibid.*, p. 136.

⁷⁵ « Chez lui, une prairie est tantôt une chose réelle, tantôt une chose qui n'existe que sur le papier. [...] Tout à coup il ferme la bouche à ses personnages pour donner la parole au récit comme s'il était l'un deux. » Robert Musil, *Essais*, cité dans *Dossier Pro Helvetia Robert Walser*, *ibid.*, p. 32.

⁷⁶ Marie-Louise Audiberti, *Le vagabond immobile, Robert Walser*, *op.cit.*

refuse aucun contenu et sa lucidité n'est jamais languide ou effarouchée par les sujets qu'il aborde. Comme tout le monde il connaît la vie mais la vie glisse sur lui :

Tout se déroulait et s'écoulait au même rythme. Une brume légère, une espérance enveloppaient tout. La connaissance des hommes allait de soi. En un clin d'œil, chacun savait à peu près tout de l'autre, mais la vie intérieure restait un secret. L'âme se métamorphose sans cesse. [...] Je voulais parler à quelqu'un mais n'en trouvais pas le temps ; je souhaitais avoir un repère solide, ne le découvrais pas. Au beau milieu de l'incessante progression, j'avais envie de me tenir immobile. Le foisonnement et la rapidité étaient trop foisonnants et trop rapides. Chacun se déroba à chacun. C'était comme un flux qui s'en allait comme s'il se dissipait, qui venait machinalement et disparaissait de même. Tout était irréel, moi aussi⁷⁷.

Walser disparaît, se dérobe à sa propre conscience. La vie et les hommes, mais aussi lui-même, ne sont plus une certitude.

5.3.5 Digressions et gloses

La marche, la trajectoire omniprésente dans la plupart des textes de Walser, illustre un itinéraire de l'instant, coupé de pauses. Elle répand sur son parcours un sujet en pleine dissolution sous le couvert du paradoxe et de l'ironie discrète. De digressions en digressions, ses textes sont le témoin ramifié de ce mouvement, ébauchant à l'aide d'une raillerie diffuse, des renversements de perspective morale et narrative inattendue. Les digressions s'échappent du corps du récit. Comme autant de « branches » narratives, elles le réduisent le récit à un vague support pour s'y substituer. Elles prennent le pas sur le récit, ouvertes à toutes les chimères de la conscience du narrateur et à tous les détails de la vie qui passe. La digression caractérise le style de Walser à l'instar d'une échappée, d'une déconstruction du récit et de la voix. La digression finit par exprimer une véritable véhémence d'expression et de témoignage. Elle est le versant littéraire de la promenade par où s'exprime le scepticisme de Walser à l'égard des clés méthodologiques du roman. Avec ce

⁷⁷ Robert Walser, « La rue », *Retour dans la neige*, Genève, Zoé, 1999, p. 120.

bourgeoisement digressif, la scène inaugurale du roman disparaît et comme Walser évoque généralement son propre monde d'expériences, il creuse la distance en multipliant des points de vues anachroniques et paradoxaux.

Les digressions utilisées dans ses romans sont l'expression de la pure subjectivité. Elles peuvent se confondre avec des attitudes parfaitement surréalistes⁷⁸ exprimées comme des normalités. Cette mobilité continuelle de l'attention et de l'esprit, piquetée de purs moments de joie, sert souvent de fil conducteur dans les récits de Walser vers le pur plaisir de la digression.

Dans *Le brigand* (pp.54 et 55), le récit défile par des noms de gâteaux, mentionne l'ombre des arbres, dérive sur une conversation entendue dans un café, revient à Édith celle qu'il aime, cite le roman naturellement voué à l'échec, évoque les gérants d'édition, leurs filles puis une femme dont il porta la valise et dont il reçut un franc. Ces digressions enchaînent naturellement sur la serviabilité. Il est alors temps de mentionner la douche qu'il prend tous les huit jours puis l'Argovienne⁷⁹ qui lui présenta une marionnette de Goethe, pour finir sur l'évocation émue d'une ravissante brésilienne propriétaire de « cinq cent nègres ». Cette liste à la Prévert montre assez comment l'écriture et la marche du promeneur s'interpénètrent et s'enrichissent d'un mouvement incessant et capricieux.

La gratuité de ses digressions- mais chez Walser rien n'est vraiment gratuit, tout est affaire de doutes personnels - constitue l'unité insaisissable d'une stratégie spontanée et méthodique elle-même imprécise, toute dévouée à se contenter d'exprimer l'instant, comme s'il s'agissait non de cerner, mais de laisser se dissiper

⁷⁸ Dans *Le brigand*, après avoir évoqué le tableau de Fragonard, *Le baiser à la dérobée*, il décrit le plaisir trouble et « la performance érotique » ressentis à lécher dans une sorte de communion extatique et amoureuse, la petite cuillère utilisée par sa logeuse pour boire son café. « Elle s'est introduit cette petite cuiller dans la bouche. Sa bouche est très jolie. Tout le reste chez elle est cent fois moins joli que sa bouche justement, et je pourrais encore hésiter à honorer cette part jolie d'elle par un baiser que je donnerai en quelque sorte à cette cuiller. », *Le brigand*, *op.cit.*, p. 26.

⁷⁹ Habitante du canton suisse d'Argovie.

dans l'écriture une identité en de multiples fragments. Claudio Magris note à cet effet que

Walser se dissocie et s'éparpille en multiples fragments - c'est lui-même qui le déclare - comme le livre « à la première personne » auquel il dit travailler sans cesse. Mais ce livre à la première personne n'est pas la construction superbe dans laquelle se reflète la force créatrice d'un moi qui se donnerait une forme dans l'œuvre poétique, c'est un travail de destruction, comme celui auquel Pénélope se livre la nuit. Le patient réseau de l'écriture vise à défaire l'ordre fictif et menaçant de l'esprit qui, dernier bastion de la pensée systématique et positive, se dresse encore pour offrir à l'individu un rôle de responsabilité rassurant et une place assignée.⁸⁰

Par conséquent Walser, malgré sa modernité, s'inscrit dans la trajectoire d'une histoire littéraire et Magris installe l'écrivain suisse au tournant de la littérature moderne. Cette proposition donne à la liberté d'écrivain de Walser un sens et une historicité. Tout comme Kafka est un écrivain du doute et de la condamnation, Walser est celui du reniement, de l'identité fragmentée. Si nous acceptons le constat de l'analyse de Magris sur la « désarticulation de la totalité et du grand style classique » dans la littérature du début du XX^e siècle, nous devons constater que Walser exprime mieux que tout autre la perte de légitimité de quelque côté qu'il se tourne car, dans ses récits, le sujet

[prend] acte que ce qui se perd et ce qui se dissémine, c'est avant tout lui-même, le moi individuel qui s'était jusqu'alors fièrement posé comme centre de la hiérarchie et du sens de la vie⁸¹.

Chez Walser l'identité travaille toujours à sa propre renonciation comme nous l'avons mentionné ; elle le tire vers le néant, vers ce qui se dérobe en lui jamais vers ce qui pourrait aider à un dépassement. Il s'observe, sait qu'il s'efface puis paradoxalement affirme la primauté de la passion et se réduit enfin à une banalité sans trait distinctif :

⁸⁰ Claudio Magris, « Dans les régions inférieures : Robert Walser », *L'anneau de Clarisse*, op. cit., p. 251.

⁸¹ *Ibid.*, p. 250.

Je vivrai vieux. Mais je n'ai pas peur de moi, je ne m'inspire vraiment aucune peur. Je ne respecte pas du tout mon Moi, je me contente de le voir et il me laisse froid. Oh s'échauffer ! Comme c'est magnifique ! Je serai toujours capable de m'échauffer, car rien de personnel ni d'égoïste ne m'empêchera jamais de me passionner, de m'enflammer, d'éprouver de la sympathie. Comme quoi je suis heureux de n'avoir rien découvert en moi qui fût estimable ou curieux⁸² !

Ce constat d'un Moi extérieur, d'un Moi qui ne lui appartient pas, sera étrangement matérialisé dans *Le brigand* ou par un mimétisme trompeur l'auteur et le personnage se transfèrent, l'un à l'autre, réflexions et actions. Dans ce processus où chacun se dérobe quelque chose pour se consolider, la conscience de soi de Walser se soustrait à elle-même happée par une dialectique déséquilibrée au profit de la fiction et non de la vie déjà éteinte ou perdue. L'attraction de la fiction et du personnage recrée monde et présence alors que l'écriture glose et joue pour elle-même, tenant à distance auteur et personnage. Bien que Walser ne parle presque que de lui, la dissolution du « je » dont parle Magris fonctionne, elle emporte littérature et ego, échanges et sensualité de gloses en gloses, de digressions en digressions, alors qu'elle ne parle que de la saisie immédiate d'un je. L'impossibilité à être pleinement soi en dehors des rôles fictionnels qu'il s'adjuge dans ses œuvres s'avère avoir submergé presque toute valeur réelle, y compris la possibilité de l'amour, peut-être même le désir ; chaque revendication subjective devient l'affirmation de sa propre beauté éthérée dans des textes à haute teneur biographique, tenue en échec ou faute de pouvoir se réaliser dans la vraie vie. Car Walser ne parle que de lui.

Walser l'introverti est aussi introverti dans sa prose. Quoi qu'il en soit, l'écriture était pour lui le seul moyen de dépasser le barrage de sa timidité ; il se réfugiait derrière le masque du ballot du Mittelland pour communiquer ses peurs et ses désirs, pour enfin s'autoriser à parler de soi. Robert Walser parle de lui et uniquement de lui. Ses œuvres sont [...] une sorte d'autobiographie intérieure à voix déguisée⁸³.

⁸² Robert Walser, *L'Institut Benjamenta*, op. cit., p. 209.

⁸³ Urs Widmer, « À propos de Robert Walser », *Dossier Pro Helvetia Robert Walser*, op. cit., p. 65.

L'utilisation presque compulsive d'une parole construite, le plaisir ou le besoin des gloses de Walser sur lui-même, gloses qui animent ses textes de commentaires marginaux, rendent évidentes à la toute fin une unité et une poétique. Ce miracle littéraire semble coïncider avec l'essor soudain d'un texte précisément autosuffisant, resplendissant d'une impulsion poétique exceptionnelle, habituellement hors d'atteinte pour des écrivains moins doués. L'expression mouvante de Walser, parfaitement spécifique et identifiable dans les digressions, tire aussi l'attention du lecteur vers ce qui réside de sommations dans le territoire subjectif de tensions animées par sa prose. Mais ici, la subjectivité convoquée marque les limites ironiques à sa propre formulation. Walser n'est jamais tout à fait dupe de ce qu'il énonce et ce qui pourrait chez d'autres passer pour une distanciation facile manifeste plutôt la substance fragile de la vie et une méthode de feintes successives pour se soustraire aux contraintes sociales.

5.4 RECHERCHE D'UNE LÉGITIMITÉ

Bien sûr, il y a eu Kleist, Goethe, Lenau, Jean-Paul, Brentano ou Hölderlin et quelques autres encore sur lesquels il rédigera de courtes proses⁸⁴. Mais lorsque Walser présente Hölderlin, c'est pour introduire que la « maudite pauvreté l'avait forcé pour gagner son pain à entrer comme précepteur dans une maison de Francfort-sur-le-Main. » Il trouve immédiatement un point commun entre « La grande belle âme » de Hölderlin et « l'artisan » qui n'est autre que lui-même comme écrivain. À partir de ce rapprochement, l'impression qu'il tire de la vie de Hölderlin sera sans surprise le constat d'une réduction de sa créativité égale à celle qu'il subit : « il lui fallait aliéner son besoin passionné de liberté, réprimer sa colossale, royale fierté⁸⁵ ». Mais ces « grandes belles âmes » auprès desquelles il sent une affinité intérieure sont

⁸⁴ « Kleist à Thoune », « Quelques mots sur Goethe », Hölderlin », « Brentano, récit imaginaire », « Jean-Paul », « Lenau I », publiés dans Robert Walser, *Sur quelques-uns et sur lui-même*, op. cit.

⁸⁵ « Hölderlin » [publié en 1915], Robert Walser, *Sur quelques-uns et sur lui-même*, ibid., p. 32.

rares, il s'agit de massifs rayonnants d'une beauté isolée dans un morne désert. Et puis Walser évoque en poète des écrivains, des peintres et des poètes. C'est à dire qu'il les évoque en pénétrant l'intériorité de ces artistes, leurs sensations supposées. Il leur donne une âme et seul un véritable poète peut se hisser au niveau de Kleist ou de Brentano sans sombrer dans le ridicule car il lui faut parler le langage de leurs doutes et de leurs espérances en la poésie et en eux-mêmes comme ils l'auraient fait. Claude Mouchard note que

Aux exigences ordinaires de la biographie, Walser ne s'astreint jamais. Ainsi, dans « Kleist à Thoune » [1907], s'autorise-t-il d'emblée ce qu'un biographe historien s'interdirait : il pénètre dans l'intériorité supposée de celui dont il parle, il se donne librement accès aux pensées, aux émotions ou aux « désirs » et « aspirations » de Kleist. Il ne le fait pas moins avec Büchner, dans « la fuite de Büchner » [1912] [...] ⁸⁶

Or, ce sont les motifs d'espérances trahies et d'échecs qui emportent l'intérêt et l'émotion de Walser pour ces artistes. Il y a dans ce rapprochement d'intérêt, un partage avec ces poètes qui trouve son aboutissement dans une sorte d'écriture-hommage, et surtout une captation, une révélation de leur apport poétique, jamais de reconstitution structurée, jamais de jugement. La question se pose alors de voir si quelque chose porteur de négation s'infiltré dans les proses qui évoquent Kleist ou Hölderlin. Dans le cas de Kleist, Peter Utz ⁸⁷ a montré que « Kleist à Thoune » [1907] travaille contre la représentation et le culte nationaliste dont Kleist était alors l'objet en Allemagne. Claude Mouchard appuie cette analyse et assure, à la suite de Peter Utz, que « Walser se défait des représentations et images emphatiques que l'on donnait de l'auteur du *Prince de Hombourg*. ⁸⁸ » Il nous semble alors que Walser tente de célébrer dans ses proses qui évoquent avec force la poésie d'auteurs ou d'œuvre célèbres, une instantanéité, un rapprochement qui dissout le passé et la mort de ceux

⁸⁶ Claude Mouchard, « En pensant à ... », *Europe, loc. cit.*, p. 131.

⁸⁷ Peter Utz, *Robert Walser : danser dans les marges, op.cit.*, p. 224 et suivantes dans le sous-chapitre intitulé 'Pas de génuflexion : Walser et la récupération de Kleist avant la Première Guerre Mondiale'.

⁸⁸ Claude Mouchard, « En pensant à ... », *Europe, loc. cit.*, p. 139.

qu'il évoque et que seul le langage poétique peut atteindre et servir. Mais même sur ce chemin qui aurait pu être ouvert, il retombe sur l'impossible devenir de l'instant. Pour Kleist, le flux de la vie entraperçu un dimanche, au marché, ne peut plus offrir une formule acceptable ou contenter un désir car il n'existe que la proximité de l'inexistence. Le poète est déjà expirant et le monde ne lui offre rien : « Kleist a détruit un ouvrage, deux, trois ouvrages⁸⁹ ». Il est impossible de résister et le salut n'existe pas. Déjà, on retrouve dans ce récit cette figure féminine, la sœur de Kleist, qui vient généreusement pour l'aider, le sauver et que Kleist n'écouterait pas. Comme plus tard, Walser n'écoute pas celles qui tentent de l'aider à surmonter son agraphie. La pensée négative dans « Kleist à Thoune » passe par l'impossibilité du langage à exprimer l'universel. Elle parle aussi de la dissolution de l'existence dès lors que la création libre et authentique tente de s'exprimer. Enfin elle signifie l'incommunicable, le fossé de l'incompréhension. Walser donne cette pensée à Kleist, pensée qui sera précisément la sienne, répétée et écrite à de nombreuses reprises dans *Le brigand* :

La vie il voudrait la déverser, mais non sans en avoir écrasé les coquilles. Sa rage ressemble à sa souffrance, ses sarcasmes à ses plaintes. Qu'est ce que tu as, Heinrich? dit sa sœur d'une voix caressante « Rien, rien. » Il ne manquerait plus que cela, qu'il doive dire ce qu'il a⁹⁰.

Ici l'ego se refuse. Il se heurte avec cette réalité qui l'a auparavant séduit puis se résigne à ce qu'elle soit inaccessible. Mais ce terrain est aussi mouvant et périlleux. L'ego reste, lui, insaisissable parce que chaotique et anxieux. La nature sauvage des signes imprévisibles de « la fuite par dissociation⁹¹ » fait son travail de démolition muette, agite un cœur anéanti, une désertion répétée que l'écriture fait vibrer parce que la liberté véritable se disloque, déchiquetée, broyée. La liberté véritable pour

⁸⁹ « Kleist à Thoune », *Sur quelques-uns et sur lui-même*, op.cit., p. 24.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁹¹ Roberto Calasso, *Les quarante-neuf degrés*, op.cit., p. 187.

Walser, c'est « supprimer le temps, pouvoir échapper à la mort, *tout* pouvoir⁹². » L'alcool aggravera ce désir maladif d'émancipation, puis le dynamisme de son état de soumission fait le reste.

5.5 LA SERVITUDE VOLONTAIRE

En suivant cette direction, on pourrait affirmer que Walser s'approche de cet état de contingence totale que Giorgio Agamben avait identifié chez Bartleby, l'état de l'expérience sans vérité⁹³, où la puissance de la négation consiste à considérer que l'expérience vitale se résume à un possible sans vérité, à un instant impénétrable, toujours repoussé, toujours plus loin. Dans cette perspective changeante, la validité de l'engrenage social est invérifiable. Cette spirale traduit un horizon bouché. Elle devient une pression intolérable qu'il faut ou combattre ou accepter en se soumettant. Walser choisit la soumission. Dans *L'Institut Benjamenta*, Jacob apprend à servir. Son refuge est choisi. Ce seront les variations de la servitude volontaire et de l'oppression⁹⁴, pour Walser, du côté de la vraie vie, les attitudes soumises et les déguisements de domestique ou de petit employé ne sont jamais éloignés de l'arbitraire d'un chef ou des verdicts de nullité qu'on lui adresse. Ils vont de pair avec la multitude d'arguments conduisant tous à l'immerger dans la quiétude d'une bonne conduite et que persistent à articuler des femmes désirées ou des employés. Son étonnement est alors total, son désarroi exceptionnel et son mépris vengeur. Dans la nouvelle « Histoire d'Elbing », le petit employé directement issu de l'expérience des nombreux postes occupés et abandonnés par Walser, se sent tout à fait incapable et

⁹² Urs Widmer, « À propos de Robert Walser », *op.cit.*, p. 69.

⁹³ Giorgio Agamben, *Bartleby ou la création*, *op. cit.*, p. 59.

⁹⁴ « J'aime ce qui ne doit pas être, ce qui doit rentrer en moi. La chose étouffée en devient plus pénible, mais aussi plus précieuse. Oui, oui, je l'avoue, j'aime bien être opprimé. » Plus loin, *via* son personnage, Walser livre peut-être une des clés de son attitude future : « Quand je ne dois pas aimer, j'aime dix fois plus. Tout ce qui est interdit vit au centuple ; ainsi seul s'accroît ce qui devrait être mort. », *L'Institut Benjamenta*, *op.cit.*, p. 157-158. Dans ces pages, Walser considère que l'expérience vécue doit exprimer en conscience une méthode délibérée de l'exaspération des codes. Les règles et les lois engendrent ainsi des interdits accessibles, propices au rire et au délire du paradoxe.

dépourvu de valeur. Et le temps lui-même devient quelque chose d'hostile qui se dérobe, proche du néant et de la perte. L'employé est cerné par l'abyme et la désagrégation du temps dissout tout contenu de la vie si jamais celui-ci a existé.

Le temps, voilà qui me donne toujours à réfléchir. Il passe vite, mais au milieu de toute cette vitesse, il semble soudain se courber, il semble se briser, et alors c'est comme s'il n'y avait plus de temps⁹⁵.

Dans les textes de Walser, le renoncement à soi-même n'apparaît jamais comme une protestation mais comme une libération, un recours à l'acte ultime générateur d'un sens qui, en même temps qu'il apparaît, suggère l'enfouissement désiré dans l'impuissance. Lorsque Walser consent à éliminer l'écriture, la vie est comme une nature morte et ses angoisses de plus en plus inquiétantes. Lorsqu'il plonge dans l'écriture, c'est pour se heurter au monde de l'édition, aux conséquences de la forme, aux dangers de l'altérité. L'oscillation entre la vie et l'écriture prend fin lorsque par sa volonté, il annule à la fois l'écriture et le caractère fluide et erratique de la vie et qu'il se tait. Ce renoncement ne le rend pas moins masqué et quelques secrets seront préservés comme le territoire du crayon. Ce qui rend Walser si exceptionnel, c'est précisément ce reflet entre vie et écriture dont l'arrêt de l'un ou de l'autre stoppe inmanquablement toute perspective aux deux. Restent alors l'absence à soi puis la mémoire bloquée dans une zone indiscernable de refus et d'angoisse, ce que Carl Seeling essayait, avec plus ou moins de réussite, de saisir pendant ses promenades avec Walser, « transmettre une image fidèle de sa nature capricieuse et de sa tournure d'esprit⁹⁶ », alors que Walser se consumait dans le renoncement à l'asile de Herisau.

Le renoncement de Walser est aussi un système de contradictions, de conscience lucide et de refus absolutisé, qui dilue possible et impossible, avenir et non-avenir, une façon de demeurer en suspens, hors d'atteinte comme pour exister davantage que ce que permet le monde. Mais c'était sans doute faire peu de cas des

⁹⁵ Robert Walser, *Rêveries et autres petites proses*, op. cit., p. 32.

⁹⁶ Carl Seeling, *Promenades avec Robert Walser*, op. cit., p. 163.

moyens extrêmes du monde en question et Walser paiera son repli et sa volonté de soustraction de 23 années de silence et d'internement. Peut-être parce que son constat du monde était celui d'un étant trompeur et sans doute menaçant, Walser ne trouvait aucun lien réel sauf l'écriture qui lui fut, à la toute fin, refusée comme un acte extrême et néfaste.

Walser gomme tout déterminisme et son expérience de la vie pourrait paraître, dans ses écrits, un simple énoncé de ce qui est l'accession sans raison à la poésie mais aussi sa recherche, l'oubli des conventions sociales et des conventions littéraires tout comme leurs présences contraignantes. De la même façon, Walser est et n'est pas un écrivain rejoignant en cela l'expérience fictionnelle de *Bartleby*. Il écrit de telle manière qu'on dirait qu'il y renonce⁹⁷, puis n'écrit plus et continue à le faire en se cachant. Il est difficile de le cataloguer : il écrit des romans, se résigne aux feuilletons et la nouvelle. Romancier, feuilletoniste, copiste, nouvelliste ? Il est avant tout poète.

Son écriture fusionne nettement avec le biographique mais que dit-il, qu'écrit-il ? Kafka disait à propos de Simon des *Enfants Tanner* « Ne vagabonde-t-il pas, nageant dans le bonheur, pour ne rien produire finalement, si ce n'est le plaisir du lecteur⁹⁸ ? » De son côté, Walter Benjamin affirmait que l'acte d'écrire est primordial chez Walser, « que tout ce qu'il a dire est totalement éclipsé par l'importance de l'acte d'écrire. On dirait presque que cela est balayé par l'acte d'écrire⁹⁹ ». Dans les deux cas, de la fiction à la création, l'homme vagabonde, camouflé dans le costume de l'écrivain, et l'écriture est un bâton de marche sans lequel il tombe. Ce qui se pose alors c'est la question de l'utilité de tout cela et immédiatement celle plus profonde de l'inutilité. C'est la question centrale toujours réprimée qui parcourt les nouvelles.

⁹⁷ Contrairement à Walter Benjamin (cf. note suivante), Peter Bichsel écrit : « Robert Walser (...) ne me fait jamais l'impression d'un scripteur passionné qui éprouve le besoin impérieux d'écrire. Chaque ligne presque porte en sourdine mélancolique : on pourrait y renoncer aussi. », Peter Bichsel, « Lire *Les enfants Tanner* », *Dossier Pro Helvetia Robert Walser*, op. cit., p. 82.

⁹⁸ Cité par Marthe Robert, « Préface » à Robert Walser, *L'Institut Benjamenta*, op. cit., p. 20.

⁹⁹ Walter Benjamin, « Robert Walser », *Œuvres II*, op. cit., p. 157.

Et Walser se situe à la frontière de l'utile et de l'inutile, doutant de sa production, avançant quand même vers la fin du roman tout en refusant d'être repérable comme écrivain mais aussi comme homme si l'on en croit ses traces biographiques dans son écriture. Dans tous les écrits de Walser, hormis peut-être, mais pas toujours, dans les microgrammes, le roman, la nouvelle, la petite prose finissent par ressembler à ce que leur définition énonce. Chaque forme narrative s'insère finalement dans un contexte éditorial et social traditionnel pour que Walser puisse continuer à vivre et à être payé. On sent bien dans les microgrammes, que la digression pourrait se suffire à elle-même et se satisfaire des trajectoires qu'elle ouvre et de ses propres ressources. Le plaisir de Walser à l'écriture n'a jamais été aussi évident à la lecture que dans la spontanéité et l'imprévisibilité des microgrammes. Mais il est vrai que l'écriture minuscule et ordonnée de la méthode du crayon, très graphique, de Walser rappelle le travail obstiné du copiste bartlebien qui, seul, réfléchit de toute l'ampleur de sa conscience aux raisons positives et négatives de l'acte de copier. Walser parallèlement à Bartleby fait de son questionnement une puissance pratique qui débouchera sur la décision du renoncement, du silence.

Mais avant cela, Walser aura livré à l'éditeur ses pages manuscrites soigneusement calligraphiées à l'encre, car il doit les vendre pour vivre. Il le fera sans se compromettre, sans correspondre aux conditions du marché, dans une sorte d'ascèse littéraire dont il ne variera jamais.

La réponse à cette exigence sociale est paradoxale, autoréflexive, labyrinthique : certes le roman est écrit, mais il ne correspond pas à la norme. Son vagabondage, ses « détours » sont la réponse à la rationalité unitaire de la société – le détour devient une issue. Dans l'autoréflexion du roman dans le roman qui s'ouvre comme une trappe, le texte trouve cette issue sous la forme du détour permanent¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Peter Utz, *Robert Walser : danser dans les marges*, op.cit., p. 452.

Walser se tient constamment en position d'auto-défense, préoccupé de disparaître alors que le monde autour de lui se réduit à un récit issu du réel, tamisé par sa subjectivité.

Dans la vraie vie, non dans la fiction, il dépasse cette contingence idéale parce que son humanité, c'est-à-dire son authenticité, est, comme elle fut rarement exprimée, absolument totale et sincère. Walser fait table rase des énoncés positifs de la vie et réalise l'expérience de son insuffisance et de sa caducité¹⁰¹. Ses relations littéraires sonnent comme une invitation à la compréhension et un appel angoissé. La tension ainsi exposée est particulièrement inquiétante car elle mène droit à la nécessité impérative de l'oubli au fond du verre qui termine cette nouvelle ou dans la volubilité de la digression, oubli de soi comme des gens. Cette tension bruit de silences et d'impossibilités, d'attentes et d'absences. Pourtant, Le brigand affirmera : « [...] voyez-vous je tiens aux gens...¹⁰² ».

5.6 DE BARTLEBY À WALSER

La crise psychique de Walser en 1929, crise qui le mène à l'asile de la Waldau puis à Herisau jusqu'à sa mort, n'est pas sans évoquer un certain parallélisme avec la destination finale d'un autre copiste, *Les Tombes* de New York, où Bartleby échoue et meurt à cause de son refus unitaire du monde et de la fonction qu'il lui impose.

¹⁰¹ Dans une de ses proses brèves, « Une représentation théâtrale », Walser commente ses sensations à propos du premier rôle tenu par une mauvaise actrice. On y lira non la vérité mais la multiplicité de la vérité, la révélation d'un déséquilibre, un réquisitoire contre le réel et la conscience d'une déroute personnelle : « Je me disais sans cesse : 'Ce qu'elle peut jouer mal, cette Marie !' et dans le même moment son jeu impossible m'arrachait les tripes. Lorsqu'elle disait quelque chose de triste, elle avait un sourire amusé et complètement à côté du sens, je corrigeais à mesure dans mes pensées l'expression de son visage, son ton, ses gestes, et, tout en faisant cela, je recevais de son jeu faux, une impression plus vivante et plus saisissante que celle qu'il aurait pu me donner s'il avait été impeccable. », plus loin il écrit : « Je ne savais plus que croire, j'en avais assez, je ramassai l'image avec mes deux yeux, comme je l'aurai fait avec mes deux poings fermés, et je l'emportai jusqu'en bas des marches de pierre de l'escalier tournant, jusqu'à la sortie du théâtre, dans l'air froid hivernal de Madresch, sous le regard glacial du ciel étoilé, et j'entrai avec elle dans un café de réputation douteuse pour la noyer. » Robert Walser, *Les rédactions de Fritz Kocher*, suivi de *Histoires et Petits essais*, *op. cit.*, p. 214-215.

¹⁰² Robert Walser, *Le brigand*, *op. cit.*, p. 122.

C'est le même enfermement, la même lucidité et un refus de l'écriture qui va croissant pour devenir définitif. Le renoncement à l'écriture de Walser rappelle évidemment la renonciation de Bartleby à la copie puis à toute nourriture aussi bien spirituelle que matérielle. Ce jeu de comparaisons ne pourrait, c'est entendu, avoir aucune fonctionnalité autre que symbolique : Bartleby issu de la fiction, condensé par elle, comment peut-il être comparable à la vie de Robert Walser ? Pourtant une lumière commune, avec comme territoire l'écriture et la négation, éclaire l'un et l'autre. L'un est un éclair amer et inflexible de poésie acculé à la délivrance sous le regard d'un auteur touché par la même plaie, ce sont Bartleby et Melville ; l'autre, Walser, un poète anéanti qui avance à grands pas, toujours à sa recherche, dans une nature remplie de détails fugaces, puis qui trébuche, foudroyé, dans la neige. Derrière lui, les traces d'une fuite vagabonde et pathétique jusqu'à la dissolution finale, le deuil de lui-même, le néant. Un rapport entêté à l'écriture relie et conditionne ces deux expériences négatives, ces tentatives ratées et réussies à la fois de se faire entendre et reconnaître sans plus rien perdre de soi.

Fleur Jaeggy identifie dans le comportement policé de Robert Walser interné à Herisau, la volonté de se taire, de ne plus répondre aux sollicitations qu'elles soient par rapport à son état médical ou traitent de son comportement devant l'écriture. Jaeggy constate que Walser « voudrait n'être rien (...). N'être rien, 'cela a plus de feu que d'être quelque chose' ¹⁰³ ». Elle existe donc cette parenté entre Bartleby et Walser autour du rien, n'être rien, ne rien faire, « je préférerais ne rien faire ». Il est instructif de lire comment Fleur Jaeggy rassemble Bartleby et Walser dans le même dégoût de l'écriture. Il est non moins révélateur que l'aversion qu'elle leur suppose à tous les deux aboutisse à évoquer *La lettre de lord Chandos* de Hofmannsthal dont nous avons mentionné l'importance dans le retrait à l'écriture ou « Kleist à Thoune » de Walser où l'introspection pratiquée par l'auteur a pour but de comprendre *de*

¹⁰³ Fleur Jaeggy, « Öde », *Europe*, loc. cit., p. 161.

l'intérieur l'atmosphère blessée et oppressante dans laquelle l'artiste évolue à cause de sa vocation de poète et de l'absence de centre de gravité de sa vie et de la vie prolixe et stérile, sans grâce :

Et si quelqu'un avait offert à Bartleby de déchiffrer les microgrammes de Walser, ou s'ils avaient été trouvés parmi les monceaux de feuillets à jeter au feu, vu qu'ils n'appartenaient à personne ? Pattes de mouche au crayon noir, indéchiffrables. L'encre a dégoûté Walser, cela Bartleby l'aurait perçu, car lui aussi a fini par se dégoûter de l'encre. Et du reste. Par exemple de la nourriture. Il mangeait des biscuits au gingembre. Puis il cessa de se nourrir. « Es ist hübsch, es ist schön, es its nett¹⁰⁴. » Le crayon est plus proche de la disparition, de l'effacement. D'un jeu d'enfance. Walser écrit à Max Rychner : « et c'est en recopiant mes notes, des notes au crayon que, tel un enfant, j'ai réappris à écrire... » Ces lignes qui concernent l'écriture au crayon sont d'une beauté absolue, comme certaines proses brèves : *La lettre de lord Chandos* de Hofmannsthal, *Kleist à Thoune* de Walser en personne, *Le Théâtre des marionnettes* de Kleist.¹⁰⁵

Si Bartleby est muet et permet à une formule de résumer sa réalité, Walser s'est *mué en œuvre* selon la belle formule de Max Bilen¹⁰⁶, sans que cette œuvre résonne précisément d'une aspiration biographique mais plutôt d'un progressif détachement du monde et d'une désertion articulée par les soubresauts et les interrogations du je walsérien sujet omniprésent. On assiste aux trajets d'une évasion menée jusqu'au bord du silence menée à l'aide du pas léger du promeneur solitaire. Walser s'est employé dans son œuvre à élaborer un art de la digression non loin d'une certaine idée de la liberté pour ne jamais demeurer prisonnier d'une forme donnée et, dans sa vie, à résister aux pressions du monde avec une intransigeance exemplaire qui peut servir de modèle. Cette unité féconde entre la vie et l'écrivain et l'irréductibilité de ses thèmes l'aident à déconstruire, avec un bavardage ironique, tranquille et courtois, les conventions d'une littérature qui s'exprime rarement aussi radicalement comme un espace de fuite que dans ses différentes *petites proses* et dans ses microgrammes.

¹⁰⁴ « C'est charmant, c'est exquis, c'est beau. », expression assez fréquente chez Walser.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 161.

¹⁰⁶ Max Bilen, *Dialectique créatrice et structure de l'œuvre littéraire*, Paris, Vrin, 1971, p. 196.

L'inadaptation de Walser à son temps participe d'un constat des résonnances de plus en plus limitées de l'écriture dans le désert social contemporain, que ce constat soit celui de l'instrumentalisation de l'écrivain et de l'auteur, où celui de l'impuissance de l'écriture dans un monde où le processus de l'unification individuelle, étouffée, est au bord de l'extinction. Si elle lui permet d'atteindre ces petites choses insignifiantes, discrètes, qui jalonnent l'idée même d'évasion, ce qui n'est pas négligeable, l'écriture lui permet aussi de fixer dans la désagrégation du monde le constat de la vie soustraite. « Chaque mot en soi n'est-il pas une indiscretion, et chaque Je, une outrecuidance? La terre inexistante que je foulais immobile ne me permettait pas un instant de croire en elle ¹⁰⁷ », énonce-t-il.

5.7 INVENTIVITÉ ET CULPABILITÉ

Walser a connu la guerre de 14/18, la fin de la République de Weimar, la prise du pouvoir par Hitler en Allemagne puis la guerre de 39/45, malgré cela et peut-être à cause de cela, sa parole donne parfois une grande prise à la nature et celle-ci semble toujours un refuge sans pour cela céder aux sirènes du naturalisme ou du romantisme. La possibilité est donnée aux arbres de parler un langage rassurant, les feuilles mortes ont leur mot à dire et chuchotent¹⁰⁸. Mais la nature est amère et sa leçon, brutale :

La mère était partie. L'enfant était seul. Devant lui se dressait la tâche de trouver son chemin dans le monde, qui est aussi une forêt, d'apprendre à avoir une mince opinion de soi, à chasser loin de soi toute infatuation, afin de plaire¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Robert Walser, « Les mots que je m'apprête à prononcer ici ont leur volonté bien à eux », *Le territoire du crayon, op.cit.*, p. 45.

¹⁰⁸ Dans *La forêt de Diaz, ibid.*, p. 177, alors que les troncs se taisent les feuilles chuchotent : « Ce que l'on trouve dans cette petite rédaction a l'air très simple, mais il y a des époques dans lesquelles tout ce qui est simple et facile à comprendre s'éloigne diamétralement de l'entendement humain et ne peut se comprendre, de ce fait qu'avec la plus grande difficulté. »

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 178.

Immergé dans l'écriture, Walser, dans ce qu'il dénomme ses « dramolets » donne aux contes eux-mêmes la faculté de se saisir de leur propre liberté poétique et d'exprimer leur entière capacité à une conscience et à une présence¹¹⁰ harmonieuse avec ce qui réside de leur responsabilité quant à la conduite des opérations narratives. Le conte vit donc à son tour, porteur d'une identité et d'une richesse généreuse, comme une pensée en mouvement dont tout dépend et qui exalte la grandeur de l'histoire en cours. Walser invite ainsi à dépasser l'histoire et à s'interroger sur ses ressorts sans renoncer à elle. Sa grâce consiste à montrer la vitalité dissonante du discours du conte sans que le lecteur le refuse, heureux de lire ce qui construit, déconstruit et amplifie la forme. Ainsi Walser brouille les pistes avec de multiples ramifications qui sont autant de suspensions du temps et du jugement. Il se sait coupable de nous montrer

[sa] terrible fragilité, les changements d'humeur, la panique, l'humour merveilleusement fantasque et empreint d'une noir tristesse, la manie des bouts de papier et justement l'invention de tout un peuple de pauvres âmes, d'un défilé ininterrompu de masques servant à la mystification autobiographique¹¹¹.

Son univers est un univers de coupable, mais d'un coupable volontaire qui se promène sous le nez des autres avec un certain angélisme qui n'exclut pas le discernement, et qu'on regarde de travers parce qu'il n'abandonne jamais sa singularité¹¹². Chez Walser, l'exubérance des pistes montrées ne sert peut-être qu'à cacher encore plus l'identité exacte et définie de celui qui raconte ou de celui qui vit ailleurs, en marge des histoires qu'il raconte. Le comprendre, c'est longer les chemins extrêmes de l'amour de son propre anéantissement. Son parcours biographique tire

¹¹⁰ Dans la réécriture de *Cendrillon* (Paris, Lebovici, 1990), le conte prend toute sa place dans le récit dans une mise en abyme vertigineuse. C'est lui qui donne la pantoufle et les accessoires de bal à Cendrillon.

¹¹¹ W.G. Sebald, *Séjours à la campagne*, op. cit., p. 140.

¹¹² « 'Au lieu de créer, il va se promener', disait-on alors. On le disait pour lui montrer qu'on voulait l'aider, qu'on se sentait responsable de lui. Il se laisser faire sans mot dire, hochait la tête comme pour acquiescer benoîtement, s'étonnait d'une compréhension aussi générale et souriait d'aller si bien, car il y avait des artistes qui se rongeaient pour leur idéal, pour l'art. C'était bien là ce qu'il aurait du faire, à vrai dire. On lui jetait des regards presque réprobateurs parce qu'il ne le faisait pas. », Robert Walser, « Serait-ce un conte ? », *Le territoire du crayon*, op. cit., p. 195.

les ficelles et conduit toujours à revenir vers cette identité mouvante qui s'exprime et qui se nie, qui s'efface et s'atteint dans ses écrits comme préoccupation presque essentielle et centre de gravité insistant toujours repoussé. L'éloignement de tout et de tous se reflète des deux côtés de la présence de Walser, dans la fiction comme dans la vie. Jeux sur la présence/absence, fascination du détail insolite, témoignage et digressions, formulations bruissant d'ironie et de leurs contraires, sarcasmes contenus dans une pratique de la langue à la fois excessivement poétique et immédiatement fugace, il semble dès sa jeunesse placer très haut ses ambitions littéraires :

Walser espérait certainement à l'époque que les ombres assombrissant dès l'origine son existence, et dont il sent très tôt grandir la menace, pourraient être conjurés par l'écriture, par la transformation de la pesanteur en une entité presque impondérable. Son idéal était de vaincre la pesanteur¹¹³.

Aussi bien sa vie que ses œuvres publiées de son vivant ou ses *microgrammes*, démontrent cette harmonieuse habileté à se dissimuler, dans la littérature comme dans la vie, et la fusion d'un état d'accomplissement rare dans une stratégie du renoncement qui mêle immobilité et lucidité.

5.8 LE TERRITOIRE DU CRAYON

Pour parler de l'écriture de Walser, il faut s'apprêter à entrer dans son « territoire du crayon ». Ce territoire exploré sans arrêt pendant quatorze ans sera d'une grande fécondité littéraire mais il restera le secret de Robert Walser. Il y fera de très rares allusions dont la plus connue est la lettre adressée le 20 juillet 1927 à Max Rychner, rédacteur de la *Neue Schweizer Rundschau* avec qui il collaborait. Cette lettre mérite d'être reproduite en partie :

J'ai utilisé le terme de brouillon, et par là, à vrai dire, c'est toute l'histoire de mon travail et de ma vie que je vous ai racontée, car sachez, Monsieur, qu'il y

¹¹³ W.G. Sebald, *Séjours à la campagne*, op. cit., p. 134.

a une dizaine d'années, j'ai commencé à esquisser tout d'abord au crayon, timidement et rêveusement, tout ce que je produisais, ce qui bien sûr devait imposer au processus d'écriture une lenteur traînante, presque colossale. Je dois au système du crayon, qui va de pair avec un système de copie parfaitement conséquent, et comme bureaucratique, de véritables tourments, mais ces tourments m'ont enseigné la patience, en sorte que je suis devenu un maître dans l'art de patienter [...]. En ce qui concerne l'auteur de ces lignes, il y eut un certain moment en effet, où il se trouva pris d'une terrible, d'une effroyable aversion pour la plume, un moment où il fut fatigué à un point que je peux à peine vous décrire, où il devenait tout stupide pour peu qu'il commençât seulement à s'en servir, et pour se libérer de ce dégoût de la plume, il se mit à crayonner, à esquisser, à batifoler. Pour moi, à l'aide du crayon, je pouvais mieux jouer, composer ; il me semblait que le plaisir d'écrire pouvait alors reprendre vie. Je vous assure qu'avec la plume (cela avait commencé à Berlin), j'ai vécu une véritable faillite de la main, une sorte de crampe, de pince, dont la méthode au crayon m'a libéré difficilement, lentement. Une impuissance, une crampe, un étouffement sont toujours quelque chose de physique et de mental à la fois. Je passai donc par une période de délabrement qui en un sens se refléta dans l'écriture, dans la dissolution de celle-ci, et c'est en recopiant mon modèle au crayon que comme un gosse, j'ai réappris à – écrire¹¹⁴.

La méthode consiste à saisir d'abord le texte au crayon, dans une écriture minuscule que Walser ne mentionne pas, quel que soit le support papier. Walser utilise en effet tout ce qui se présente pour écrire, tout ce qui est susceptible de servir immédiatement à la spontanéité de sa pensée. Il puise ensuite dans ses microgrammes¹¹⁵ accumulés afin de fournir les commandes des journaux ou bien les sollicite avec ces copies, certains seront publiés, d'autres non comme nous l'avons déjà mentionné. Pour cela les textes seront épurés, corrigés et, munis d'un titre dont ils étaient dépourvus, envoyés, soigneusement recopiés à l'encre, aux journaux. Nous ne nous étendrons pas sur la belle et méticuleuse graphie de Walser ni sur l'importance et la charge du travail que représentaient cette double écriture soignée, avatar de l'apprentissage de la

¹¹⁴ Cité par Werner Morlang, « Magie du camouflage micrographique », Robert Walser, *l'écriture miniature*, *op.cit.*, p. 14.

¹¹⁵ Werner Morlang précise que c'est l'éditeur Joseph Greven qui baptisa de « microgrammes », les écrits trouvés de Walser en apportant la preuve de leur lisibilité. *Ibid.*, p. 13.

graphie régulière et ornée et du dessin de la lettre, enseignés dans toutes les écoles de cette époque. Ce qui compte dans notre perspective critique qui est d'analyser et de relever, dans le tissage des mailles du renoncement de Walser, sa négation, ce sont la qualité du secret rarement entrouvert entretenu par l'écrivain suisse au sujet de ses microgrammes et la notion d'espace privé qui est concomitante au territoire du crayon. Nous voulons aussi sonder la vivacité du témoignage du microgramme, espace de guérison selon Walser, peut-être aussi espace d'exil selon notre intuition.

5.8.1 Le secret

La créativité littéraire de Walser s'organise dans le secret comme si cet aspect clandestin était une de ses conditions essentielles. La lettre adressée à Max Rychner est une exception et le silence de Walser sur sa méthode ou même les traces de son territoire du crayon n'ont été révélées qu'après sa mort. Sa sœur Lisa¹¹⁶ ignorait ce procédé dont on conviendra qu'il ne pouvait passer inaperçu compte tenu du travail méthodique de calligraphe qu'il imposait et de l'archivage qu'il supposait. Carl Seeling dans son livre de témoignages ne fait aucune mention de cette méthode et encore moins des microgrammes comme une stratégie d'écriture. Le secret entretenu frappe évidemment tout de suite et rappelle la remarque d'Élias Canetti à propos de Walser : « la particularité poétique de Robert Walser, c'est qu'il ne fournit jamais ses motifs. Il est le poète le plus caché qui soit¹¹⁷. » Dissimulé, Walser l'est assurément et sa dissimulation se ramifie et s'affine jusque dans ce secret occulte. On peut considérer que, aux yeux de Walser, le secret est une nécessité aux vertus unificatrices - porteur de guérison ? -, la médiation du rituel par où il se reprend et se libère de ses angoisses et de ses blocages. Sa pratique du secret se révèle un édifice à plusieurs étages. Il y eut tout d'abord la pratique antérieure d'une écriture susceptible

¹¹⁶ « Lisa Walser rapporte qu'elle n'a jamais trouvé, lors de ses visites à son frère, de tels 'écrits' sur sa table de travail. », *ibid.*, p. 20.

¹¹⁷ Élias Canetti, *Le territoire de l'homme*, Paris, Albin Michel, 1978, p. 291.

d'affranchir l'auteur de toute justification, une écriture comme masque d'auteur, où Walser pratique son art comme s'il s'agissait de s'y diviser infiniment aidé des artifices de l'écriture et de thèmes sans prise sur l'expression de sa personne. Cette dimension de l'écriture est parcourue de réminiscences sensibles mais l'intention de Walser consiste à se préserver de toute atteinte. Pour lui, les bons conseils comme les critiques sont d'insupportables préjudices faits à sa liberté. Il entend s'affranchir de toute causalité. Pour cela le récit doit fuir, s'écarter de lui-même. Le camouflage de Walser a commencé depuis ses premières poésies, depuis ses premiers romans. Canetti le constate lorsqu'il considère qu'il

Schweiz Telegraphen- und Telefonverwaltungen. — Administration des télégraphes et des téléphones suisses. — Amministrazione dei telegrafi e del telefoni svizzeri. No. 8

Telegramm — Telegramme — Telegamma

Von *Berne* da *Moskau*

Aufgegeben den .. Consigné le ..
Consigné il ..

Erhalten von — Recu de ..
Receuto da ..

(Event Angaben)
(Indications évent.)

Der Telegrafist: Le télégraphiste
Il telegrafista

Contre N° *1174*

Für die Waaren - Bureau Bern

Laut russisch

Dona

Übertragungsart — Réexpédier à l'adresse d'origine

Uhr .. heures min ..

Der Telegrafist: Le télégraphiste
Il telegrafista

Figure 5.1 Microgramme de Robert Walser © Robert Walser-Archiv, Carl-Seeling-Stiftung Zurich, reproduit p.23 de : Robert Walser, *L'écriture miniature*, op.cit.

[...] devient tout entier l'extérieur de la nature et, sa vie durant, il renie l'essentiel, le plus profond : son angoisse. Plus tard seulement s'élèvent les voix qui tirent de lui leur vengeance pour tout ce qu'il a dissimulé¹¹⁸.

Survient la crise de 1911 ou 1912 où l'écriture à l'encre devient repoussoir et dégoût. La reprise en main progressive grâce à la pratique du territoire du crayon permet de multiplier l'articulation du secret. Walser fait du passage du crayon à l'encre, deux territoires distincts et de l'un à l'autre le secret tisse les fonctions initiatiques d'un rituel scriptural codé. Le conflit créatif entre la technique scripturale et l'imagination est en partie résolu, encadré, rationalisé et le crayon instrumentalisé devient outil rituel. L'ensemble permet d'accéder à une sérénité intérieure et à une liberté mentale enviée. Le secret s'est ainsi institutionnalisé. Il englobe non seulement la mise en abyme des jeux d'identité de l'auteur envers lui-même où il progresse vers sa dilution et devient un ravissant mystère pour reprendre un de ses adjectifs favoris, mais il lui annexe le territoire du crayon comme s'il s'agissait d'une poche temporelle remplie de la pluralité d'instantanés à l'initiative des microgrammes. Le renoncement de Walser associe et s'inspire pleinement de cette pratique du secret érigée en stratégie créative et en stratégie de « guérison », donc d'équilibre intime, bien que cette pratique lui demande de la ténacité, une grande maîtrise du silence et une certaine habitude de l'oubli. Les commentateurs de son œuvre mettent souvent en avant le caractère pratique de la méthode du crayon alors que la qualité et la longévité du secret qui enveloppent le déploiement de ce territoire débusquent un étagement mental débarrassé de toute souffrance devant l'écriture et interroge également la réalité instable de l'écrivain ou même le désordre séduisant des détails capturés par l'écriture. Le secret de ce territoire est un modèle de rigueur, un modèle de survie qui a à voir avec l'organisation de la conscience de Walser autour de l'écriture mais aussi avec un désarroi plus général. La superposition du secret chez Walser ressemble à l'emboîtement de poupées russes : le secret s'y ramifie jusqu'à prendre l'apparence

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 291.

d'une écriture minuscule, illisible à première vue, comme pour éviter une lecture directe. Walser refuse décidément toute positivité. Il feint la finalité du lecteur avec son écriture miniature et erre, en quelque sorte, dans les frontières virtuelles de son territoire, préoccupé d'inscrire la seule vitalité mouvante de l'écriture, plutôt que d'en faire une composition stabilisée dans une forme inscrite dans le monde extérieur. Le secret de Walser est peut-être simplement qu'il se vit comme temporairement retranché du monde dans l'acte d'écrire, puis, en cédant au silence, coupé du monde. Parfois, le doute devient taraudant :

Les jours se suivent et je ne sais pas si je suis sûr de mon talent. Des certitudes tremblent en moi, se reposent comme des divas sur les capitons de mes incertitudes. Dans des magasins de cigares, il y a de jolies femmes, mi-maussades, mi-contentes, qui attendent. Les montagnes sont aussi décoratives que des tabourets, et moi, ici j'écris comme si j'étais un garçon de courses l'histoire de deux pauvres diables qui en un sens se rassemblaient, et qui apparemment ne firent pas grand-chose de leur vie, puisqu'ils vivaient en écrivant¹¹⁹.

¹¹⁹ Robert Walser, *Le territoire du crayon, microgrammes, op. cit.*, p. 347.

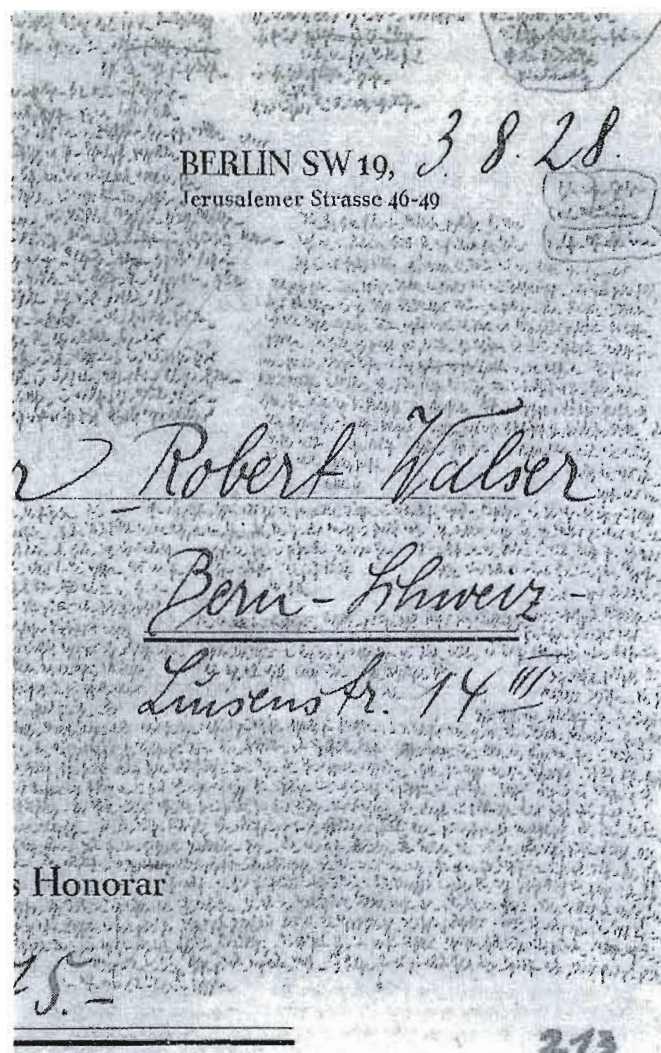


Figure 5.2 Microgramme de Robert Walser (échelle non précisée) © Robert Walser-Archiv, Carl-Seeling-Stiftung Zurich. Microgramme reproduit en première de couverture de *Robert Walser, l'écriture miniature*, Genève, Zoé, 2004.

5.8.2 L'ESPACE PRIVÉ

Le territoire du crayon est, pour Walser, un espace illimité de liberté où tous les points et les motifs observés ou pensés peuvent être débattus, commentés, discutés

sans restriction aucune. C'est un lieu qui prolonge le présent et permet la naissance d'une profusion de paroles sans qu'aucun étau ne resserre ses mâchoires sur celles-ci. Dans cette contrée bien réelle, « Walser règne sans partage, dissimulé à tous les regards¹²⁰ ». Si l'écriture est minuscule, sa production est particulièrement abondante car il n'existe pas de motifs d'exclusion de l'imaginaire dans ce territoire. Tout peut y être prétexte à l'écriture. Walser doit accumuler les microgrammes afin de pouvoir publier un jour et engranger les droits d'auteur qui lui permettent de vivre. Il est donc le seul à avoir le droit d'accès. Intime, ce territoire l'est assurément mais ce n'est pas un journal intime.

Même si Walser verrouille hermétiquement son « territoire du crayon », il ne s'agit pas d'un journal intime fermé avec une clé et un cadenas, comme ceux auxquels les adolescentes confient les secrets de leur cœur. Car dans le « moi qui se fait entendre, de façon presque ininterrompue dans ces textes, l'auteur est difficile à cerner. Ici, « je » est un pronom, un substitut dans lequel se cache et se montre un « je » vagabond qui change sans cesse de lieu et de direction¹²¹.

Dans ce territoire, la souveraineté de Walser est totale, aucun rédacteur en chef ni éditeur ne corrige ou ne refuse ses écrits. La liberté qu'il se donne alors se ressent totalement dans sa façon mordante de traiter son inspiration et de la représenter. Dans le même fragment de deux pages¹²² et à un rythme jubilatoire, il peut mentionner portraits et cages d'escalier, promenades et perfection, dames et batailles, rivages et chambres, musique et Cézanne, ouvrière et trahison, campagne vespérale et serviteur ; les mots s'enchaînent aux mots et la phrase se déploie comme un cadavre exquis, vertigineuse logorrhée verbale qui fuse. Le territoire du crayon est un peu comme un tableau aux bords absents où les esquisses s'accumulent, où le travail de la matière et des couleurs peut se rejouer sans cesse, où on peut aimer ses erreurs sans avoir à s'en excuser.

¹²⁰ Peter Utz, « Avant-propos », Robert Walser, *L'écriture miniature*, op.cit., p. 7.

¹²¹ Robert Walser, *Le territoire du crayon*, microgrammes, op. cit., p. 371.

¹²² « J'avais été si superbe », Robert Walser, *Le territoire du crayon*, microgrammes, op. cit, p. 284.

Retranché dans ce territoire paradoxal, Walser y trouve l'irrévérence nécessaire pour éloigner une trop grande vulnérabilité. L'irrespect courtois, l'ironie peuvent y prospérer et la vivacité de l'esprit de Walser l'entraîne à trouver la force motrice pour poursuivre le travail de l'écriture. Ce territoire privé prend toutes les caractéristiques d'un territoire organisé pour des possibilités scripturales illimitées. Comme l'écrit Peter Utz,

Walser se lance dans des phrases particulièrement longues et dans des expérimentations d'une grande hardiesse, qui exigent du lecteur une grande attention. Par ailleurs, sur les feuillets, les genres littéraires sont souvent fort hétéroclites : les proses représentent le gros des textes, constituant pour certaines des unités textuelles plus importantes, que ce soit un roman, *Le brigand*, ou le texte intitulé fragment d'un journal. Mais on y trouve aussi des scènes dialoguées et un grand nombre de poèmes¹²³.

Par ailleurs, en deçà des frontières instaurées par l'imaginaire de Walser, la matérialisation des frontières du territoire passe par le seuil entre le privé et le public, concrétisé par la mise en encre puis l'envoi des textes aux journaux ou aux éditeurs. Les seuils de Walser ne sont pas seulement éditoriaux, ils ceignent l'ensemble de sa vie psychologique et, il le sait, lui qui écrit dans un microgramme :

Ah, comme je me suis souvent défendu de moi, c'est comme si j'avais méprisé mes qualités en les laissant s'étioier, faute de les utiliser. Puis-je seulement commencer à vivre alors que j'en ai un besoin si urgent¹²⁴?

Territoire privé, terrain de l'affirmation paradoxale du moi, le territoire du crayon se trouve éclipsé par son objet : l'écriture qui se donne en toute liberté et bouleverse les conventions du discours littéraire aidée d'une écriture proche de « l'oralité ».

5.8.3 L'autoréférentiel, un exil ?

¹²³ Peter Utz, « Mystère et singulier bonheur des microgrammes », Robert Walser, *Le territoire du crayon*, op. cit., p. 363.

¹²⁴ Robert Walser, « Je n'ai pas fait de rêves cette nuit », *ibid.*, p. 293.

Dans ce territoire, Walser donne libre cours à des variations inventives autour du je. L'ironie et le plaisir ludique d'une saisie de l'instant stimule comme un pied de nez irrévérencieux et lui permettent de savourer une écriture mobile, guérie de quelques limitations de la forme. Si les premiers romans de Walser ouvrent sur des révélations soudaines ou des aperçus partiels de ses obsessions, les microgrammes sont le lieu de leur expansion véritable. L'écrivain y amoncelle les transgressions et les digressions et l'écriture donne l'impression de s'autonomiser, lancée à sa propre poursuite.

Les microgrammes de Walser se lisent toujours eux-mêmes. Ils se commentent et se glosent, s'interrompent, trébuchent sur leurs propres jambes, pour s'arrêter sur une nouvelle formation lexicale inattendue¹²⁵.

Walser se sert de sa mémoire et de ses dons d'observation pour « fixer » un espace dynamique dans chaque microgramme et y inscrire ainsi l'événement ou une suite de vivants détails qui frappent son imagination. En procédant de la sorte, son obsession du crayon constitue un territoire et son catalogue de l'observation finit par bâtir un univers en soi où Walser prend le risque de s'exiler de façon plus ou moins pérenne. Alors que le monde bouge autour de lui, que les machines à écrire remplacent les copistes, que les commandes des éditeurs se raréfient, Walser continue imperturbablement à traduire de sa mémoire les événements en micrographie secrète puis, après un choix aux critères sans doute exigeants, à les rendre lisibles - et publiables - à la plume. L'aspiration vers ce territoire imaginaire est certes un plaisir et peut-être une délivrance scripturale mais le fossé entre le territoire du crayon et le réel grandit. Lorsque l'écriture se désarticule dans sa propre vision de liberté, c'est comme si Walser en tant que présence, basculait à son tour dans un écart insondable comme un remous de fragments disjoints. Certaines phrases de ses microgrammes

¹²⁵ Peter Utz, « Mystère et singulier bonheur des microgrammes », Robert Walser, *Le territoire du crayon*, op. cit., p. 372.

démêlent en un fil conducteur l'expression des fissurations de Walser ; ainsi celle-ci marque la distance entre lui et le monde :

Pendant mon apprentissage, je gardai une contenance raide, taciturne, c'était un peu comme si un énorme étonnement devant moi et le monde m'avait plaqué la main sur la bouche, me privant de la possibilité de m'exprimer convenablement¹²⁶.

Cet autre montre le vortex irrésistible de l'aspiration du langage :

Les mots que je m'apprête à prononcer ici ont leurs volonté bien à eux, ils sont plus forts, plus puissant que moi, et je crois bien qu'ils ont envie de dormir, ou qu'il leur plaît de ne pas être ce qu'ils sont, comme s'ils pensaient que coïncider avec eux-mêmes manquait de sel [...] ¹²⁷

Walser, qui a peu changé depuis son enfance, se livre à l'écriture d'un livre « à la première personne », mais cette ambition aboutit à une multitude de fragments, autant de sensations contrastées sans véritable chronologie, une suite de portraits d'un je décousu où l'auteur se perd et spéculé sur lui-même comme s'il s'agissait de devenir présent à ses yeux. Sa prose serpente vers l'insaisissable, elle désarticule son activité imaginative en une persévérance scripturale, entre émerveillement candide et ironie caustique qui fourmille d'inquiétudes sur elle-même. L'écriture miniature symbolise une impossible synthèse. Elle stimule un flux désordonné en l'absence de communion réalisable avec le monde.

Pris sur le vif, les microgrammes retrouvés dans une boîte de chaussures, et récemment décryptés et, pour certains, édités, redisent leur caractère de saisie provisoire et la relativité du territoire du crayon, épreuve possible d'un dédoublement. Cette relativité et la modestie des moyens mis en œuvre (crayon, papier recyclé, boîte de chaussures) entretiennent le mystère du territoire autour des pulsions véritables de Walser. Celles-ci restent inconnues bien que les microgrammes ouvrent par

¹²⁶ Robert Walser, « Naguère, oh, c'était naguère », *ibid.*, p. 114.

¹²⁷ Robert Walser, « Les mots que je m'apprête à prononcer ici ont leurs volonté bien à eux », *ibid.*, p. 44.

intermittence à ses démons¹²⁸. L'exil du territoire du crayon est sans doute pour lui une façon de se rendre maître de soi sans se dépouiller de ses propres fins, une autre manière d'arpenter le monde sans céder sur tout. L'exil comporte la vérité profonde de l'aveu de ce qu'on a perdu sans se sacrifier totalement. Mais le mystère des déterminations profondes et intimes de cet exil, inévitablement réduit aux spéculations, réside aussi dans la proximité constamment reculée entre l'écriture et soi, dans le geste d'écriture et l'écriture, dans la position contiguë de la main et de l'écriture, dans l'unité impossible entre l'imagination et la phrase. Ainsi Walser accède à une plus grande liberté parce qu'il réduit dans le territoire du crayon toutes ces phases différenciées, autres, parfois incompatibles entre elles. Il n'est pas impossible que Walser se soit senti parfaitement chez lui dans ce territoire, alors qu'il ne visait qu'à se sauver par l'écriture. Se retirer, rétablir et se dégager de l'indéfinissable identité et trouver une concordance de langage avec cette libération dans ce territoire amènent à creuser cette cavité ouverte et à portée de main, à estomper les limites entre lui et le monde, à y ressentir la félicité d'un parfum de liberté.

Les microgrammes et le territoire du crayon laissent supposer une très grande aspiration à une expressivité en constante relation avec le réel. Les microgrammes sont comme des instantanés photographiques, où les ombres et la lumière débordent vertigineusement du cadre sans relâcher leur pression, où le mouvement arrêté par l'image suscite une surprise qui résulte de la vie présente et saisie. La poésie des microgrammes permet de percevoir l'art de la « capture » du réel de Walser et

¹²⁸ Les microgrammes semblent toujours une quête ironique de Walser par rapport à lui-même, une quête systématiquement, peut-être même volontairement déviée par les rencontres avec l'abondance des détails de la vie. Dans l'extrait suivant où après quelques libations il s'apprête à quitter un restaurant, ce phénomène presque banal chez Walser se produit : « Par précaution, je jugeai bon d'avoir recours à une petite tasse de café. Sur la place que je traversai en homme qui maîtrise sa vie, devinez sur qui je tombai, principalement ? hé-hé, sur moi-même, et qu'entendis-je ? les cloches du soir qui s'envolaient du clocher, vogaient par-dessus la ville et, dansant, carillonnant, se volatilisaient, disparaissaient. Vas-y, essaie un peu d'attraper les voix des cloches, si tu peux. », Robert Walser, « Bien qu'aujourd'hui, je sois peut-être un peu las », *ibid.*, p. 78.

l'enchaînement vibrant de sa transposition dans l'écriture. Ici, c'est l'écriture qui sert de cadre et non plus la forme, elle est plus libre et pose constamment la question de la forme et de son dérèglement dans la mesure où les microgrammes animent et rendent spontanément expansive chacune de leur narration par la multiplication des digressions et des silences du texte. L'écriture devient la manifestation d'une délivrance, toujours préoccupée de dissocier le récit d'une trop grande attention à un détail précis. Nous l'avons constaté : le récit fuit, il s'écarte de lui-même, il devient sa version divergente. D'où la succession de détails en tant que détails, la glose et la digression comme déguisement capricieux, hasardeux et masques successifs du je. Cette orientation générale à vouloir rester extérieur, alors que la narration de Walser a toujours une base autobiographique, lui permet d'éparpiller quelques traces et révélations de soi dans un univers scriptural apparemment dérégulé et volontairement tenu loin du biographique. L'écriture s'affranchit alors, par des variations subites, de toute causalité ; elle-même à son tour est libre, plus libre dirions-nous que l'écrivain, et cette progression vers l'émancipation du territoire du crayon et de l'écriture miniature qui y prend vie enserre Walser dans une attirance et une séduction qui, peut-être, seront cause de la scission ultérieure de l'écrivain et de l'homme et de son renoncement définitif à l'écriture. Car cette soudaine transgression du monde littéraire se détache irrépressiblement des conventions sociales et des formes narratives de référence ; elle réduit simultanément au silence le monde extérieur à un catalogue de détails enregistrables que les mots organisent et rendent à la vie dans le territoire du crayon. Dans ce lieu, la fusion entre l'écriture et l'imagination opère parfois organiquement et les microgrammes répondent par l'expressivité de leur inquiétude à la matière instable de la réalité. Mais ils ne suppriment pas le miroir trompeur de la littérature et la sensation vive de l'incompréhension et du déracinement.

5.9 LE COMMIS, LA NULLITÉ, LE ZÉRO

Source de ce tourbillon de pulsions, une véritable fidélité aux strates inférieures, à l'obéissance et au respect anime Walser. Ici réside une partie du caractère vertigineusement respectueux du commis Joseph devant l'ingénieur Tobler dans *Le commis* (autre titre du *Commis : L'homme à tout faire*) ou les tentations sereines de Jacob Von Gunten devant les strates inférieures dans *L'Institut Benjamenta*. Dans l'un ou l'autre cas, le désir de renoncer aux « hauteurs » sociales, à se noyer dans la masse et à se contenter d'un rôle modeste de subalterne est annoncé, claironné comme le but inévitable et le désir terrible qui permettent d'éviter tous les dangers de la vie, de demeurer inaperçu : « là où règnent la puissance et le crédit, je détruirais l'état de choses qui me seraient favorables, et je me jetterais moi-même au fond de l'obscurité basse et futile¹²⁹ ». Pour Walser comme pour ses non-héros, servir, dépendre des autres, s'humilier, comme le rappelle le père dans la petite prose « Lettre d'un père à son fils¹³⁰ », sont les véritables façons de se sauver du monde. Si le commis ou Jacob devaient par mégarde accéder à quelque élévation même fugace, ils savent que leur nature profonde leur interdit d'y demeurer et qu'ils retourneront, pour éviter toute responsabilité, toute présence et toute identification, vers les solides strates inférieures¹³¹. Afin de ne prétendre à aucune égalité avec quelque statut social dominant et de ne viser que la joie trouble de servir¹³², Walser déploie les ressources de l'évitement en toute chose, conscient que son identité ne peut être sauvée qu'à condition de se protéger de la menace qui pèse sur elle de toute façon. On voit là apparaître une des formes de l'absence (le renoncement volontaire) d'un bartleby. Walser aborde comme écrivain négatif la littérature contemporaine et le monde avec une angoisse extrême cachée derrière un ravissement simple et charmant qu'il

¹²⁹ Robert Walser, *L'Institut Benjamenta*, op. cit., p. 209.

¹³⁰ Dans Robert Walser, *Petits textes poétiques*, op. cit., p. 73.

¹³¹ Robert Walser : « 'Je ne puis respirer que dans les régions inférieures'. Cette phrase de Robert Walser (*L'Institut Benjamenta*, op. cit., p. 209) pourrait être la devise des poètes », Elias Canetti, « Quelques remarques au sujet de Robert Walser », cité dans *Robert Walser, le grand maître de la simplicité*, op. cit., p. 62.

¹³² « J'entrais dans une excitation amoureuse chaque fois que je m'imaginais en serviteur, peu importe de qui », Robert Walser, *Le brigand*, op. cit., p. 170.

revendique tout au long de ses textes, celui de ne pas succomber à l'orgueil, de demeurer confiné aux terrains de la pudeur et de la modestie tout en refusant quelque responsabilité, y compris par rapport à son «métier» d'écrivain. La négation de Walser ne serait pas alors si étouffante puisqu'elle ouvre sur la possibilité d'un accomplissement dans la soustraction par la ruse de la servitude. Elle est pourtant doublement négative en cela qu'elle renvoie au renoncement à soi (le serviteur prend l'identité de son maître) et au monde dont il se soustrait. Magris affirme que

Le serviteur se trouve à la croisée des chemins entre la sainteté et l'abjection, entre le renoncement à soi-même par amour des autres et le renoncement à soi par amour de sa propre destruction. Il peut se sacrifier, en obéissant à une loi profonde et mystérieuse de la vie, ou bien il peut se cacher pour se soustraire à l'appel de cette loi. Dans les deux cas, il se nie lui-même, s'efface, décrète sa propre extinction. Le serviteur de Walser aussi est en équilibre entre la sainteté et l'abjection [...]. Menacé par l'anonyme totalité sociale contemporaine, le sujet tente de se chosifier pour échapper au pouvoir, s'identifiant avec le système qui veut le broyer et se fondant dans le décor pour ne pas être repéré¹³³.

La négation de Walser vibre de son contraire. Au devant l'apparence : un lyrisme de sons et lumières construit autour du désir de servir, du plaisir de faire «la gamine¹³⁴» ou de jouer à se travestir en «petite servante¹³⁵» édifier comme une succession de défenses et derrière cette trame enjouée le détachement froid, la trajectoire acide qui plonge au sein des profondeurs humaines, jamais dupe, toujours souffrante, prête à disparaître sous le poids intolérable de la détresse ; une écriture faite pour se dérober devant toute communication véritable, qui resplendit de chocs tremblants et de mortifications, d'affirmations et de renoncements, un univers de persécutions particulièrement lacéré rehaussée par une expressivité parfois désuète, la délicatesse

¹³³ Claudio Magris, *L'anneau de Clarisse*, op.cit., p. 256.

¹³⁴ Robert Walser, *Le brigand*, op.cit., p. 164.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 164.

surannée des conversations de salon où prédominent de fascinants renversements de perspective ironiques, comme s'il s'agissait du levier enivrant de sa dilution.

5.10 LITTÉRATURE ET RENONCEMENT

- La route du renoncement de Walser, bien qu'elle recouvre son refus de l'écriture pendant les 23 ans passés à l'asile de Herisau ou sa facture si particulière d'écrire pour s'absenter, a suscité le travail majeur de Peter Utz¹³⁶ que nous avons déjà cité et qui montre combien Walser était en interaction avec son temps et pouvait exercer sa lucidité et sa plume à l'aide d'une acuité critique et poétique exercée contre elle et, dans le même fragment littéraire, utiliser les ressorts d'une admiration naïve et joyeuse comme expression de la vitalité du temps. Écho des tensions sociales, reflet des traces de son temps, l'œuvre de Walser n'est pas le fruit des spéculations éthérées d'un doux rêveur. Elle fait surgir le travail du présent et ne s'en affranchit pas. Les analyses de sa correspondance et de ses œuvres par Peter Utz dévoilent nettement que l'actualité contemporaine et les enjeux philosophiques et littéraires de son temps n'ont pas échappé à Walser. Sa connaissance de Nietzsche, de Hölderlin, ou son intérêt critique et surtout intensément poétique pour Kleist¹³⁷, alors objet de récupération nationaliste en Allemagne, montrent un écrivain au fait de son époque.

5.10.1 Walser anti-idéologique ?

¹³⁶ Peter Utz, *Robert Walser, danser dans les marges*, op. cit.

¹³⁷ « La prose de Walser réussit à aborder Kleist de manière différenciée et hautement littéraire justement parce qu'elle n'a pas besoin de se modeler servilement sur lui. » *Ibid.*, p. 217.

Alors que les énoncés des tendances apocalyptiques courantes¹³⁸ dans les années 1920 paraissent une des normes de la littérature et de la philosophie du temps, Peter Utz relève que Walser

déplore que presque « tous les écrivains vivant et travaillant aujourd'hui aient une prédilection pour ce qui pose problème, qui est pour ainsi dire universel et donc bien sûr, ne touche ni n'empoigne ». [...]. À cela Walser oppose « la singularité de n'importe quel détail » qui pour lui fait l'intérêt d'une nouvelle¹³⁹.

On discerne alors ce qu'un tel intérêt du détail peut avoir comme répercussions dans sa vie même, car il s'agit dans ses petites proses de capter un fragment sans le regrouper dans une totalité. Utz souligne que dans « ce plaidoyer pour le singulier [...] se révèle le caractère fondamentalement anti-idéologique de son œuvre plus tardive¹⁴⁰ ». Cet aspect n'est pas le moins pertinent de l'œuvre de Walser dans notre perspective critique. Le caractère anti-idéologique ainsi posé paraît invoquer ou retrouver une activité libre et consciente, tout en repoussant ce qui rend l'homme étranger à lui-même. L'idéologie, nous l'avons vu à plusieurs reprises dans cette étude, donne à l'interprétation de l'expérience le statut d'un règne éternisé. Pour Walser, la vérité si elle existe n'est jamais figée et ne peut exister sans son contraire. C'est même ce contraire qui la fonde, même si avant tout il est nécessaire « qu'on vive d'abord et les observations se feront d'elles-mêmes¹⁴¹ ». Cette approche le poussera par la suite à favoriser le réalisme des petits détails de la vie ou de la nature plutôt que les grandes glaciations idéologiques en cours, à préférer le charme passant de la promenade plutôt que l'arrêt sur image. Il souligne ainsi son extranéité et particulièrement sa soustraction aux grandes idéologies du temps au profit de l'observation, de l'expérience et des contradictions du réel. La vie, pour Walser, est une perspective inversée, qui ne débouche pas sur un horizon ouvert mais sur un effet

¹³⁸ La première partie du livre de Oswald Spengler, *Le déclin de l'occident* a été publiée en 1918.

¹³⁹ Peter Utz, *Robert Walser : danser dans les marges*, op. cit., p. 176.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 176.

¹⁴¹ Robert Walser, *L'Institut Benjamenta*, op. cit., p. 96.

de distance où toute signification se trouve comme suspendue, où prolifèrent des particularités sans angles ni calcul et surtout quasi autonomes. Cette conscience absente se construit à partir de la lucidité qui caractérise généralement la perception et la volonté du « hors champ » des bartlebys comme nous l'avons vu précédemment dans les formes d'absence abordées. Cet éloignement du chaos environnant, s'il est porteur d'un refus d'intégration sociale et d'un refus de participation à ses discours comme à ses manifestations pratiques, n'est pas une forme d'autisme. La concordance du temps présent dans le langage de Walser et dans ses thèmes est le résultat d'un impact répété et multiple d'un vécu prégnant et des contraintes du feuilleton.

Le travail de Peter Utz fait ressortir cette interpénétration autour des figures de fins du monde qui grèvent la culture du temps. La symbolique des Alpes à la fois nature totale et monde en soi et symbole du nationalisme suisse, le « langage des nerfs », le motif de la nervosité, cette nervosité que l'on découvre alors dans les études scientifiques¹⁴², les nombreux échos de la danse comme figure qui rythme ses écrits¹⁴³, l'incendie, le labyrinthe, tous ces thèmes sont identifiables et rendent audibles une partie du monde intérieur de Walser. Mais il n'est pas impossible que ses images parcellaires expulsent du même coup la dissonance sensible de Walser derrière ce que Peter Utz montre comme une suite d'effusions vaines avec le réel. La production de feuilletoniste de Walser dans la presse allemande particulièrement, pendant de nombreuses années, induit une attention, même minime, à l'actualité. Si derrière le besoin pressant d'écrire de Walser se profile une suite chaotique d'éléments qui se mettent en place dans un désordre apparent pour fournir de la copie

¹⁴² Ces motifs sont traités par Peter Utz, *Robert Walser : danser dans les marges*, op.cit., comme expressions renouvelées de la modernité de Walser et de sa proximité et de l'imprégnation de son temps.

¹⁴³ « Une danse peut délivrer d'une foule de choses intelligentes », cité dans « Je me suis interdit de danser moi-même », Robert Walser, *Le territoire du crayon*, op. cit., p. 243 ; ou encore dans un microgramme à propos de la mort d'Isadora Duncan, Walser écrit « Quels admirables qualités de dessin montrent à eux seuls les feuillets de la *Danse des morts* de Hans Holbein », *ibid.*, p. 257.

aux journaux, ce que l'étude de Peter Utz identifie et rationalise, ce sont des jointures lunatiques et capricieuses, des connexions espiègles qui établissent des nœuds entre des motifs aléatoires et de plus minés par le langage ironique de l'écrivain. Rappelons que Walser travaille avec acharnement dans une oscillation perpétuelle pour produire un certain nombre de feuillets publiables, alors qu'en réalité, il met le feu aux conventions littéraires et avec son inimitable originalité torpille discours et rôle et fonction d'auteur. C'est cette tension du désespoir et la blessure initiale qu'il est difficile de fixer par écrit. La nature réelle de Walser, celle du poète, tend à s'effriter au fil des randonnées critiques trop réalistes de Peter Utz bien qu'elles soient parfaitement éclairantes; la densité de l'ironie et du jeu avec le « je » devrait l'accompagner s'agissant d'identifier les tours et détours de la sensibilité voilée de Robert Walser ; la volonté de comprendre son écart et son désengagement, tout comme Walser le fit pour Kleist, devraient être aussi saisie de *l'intérieur*. C'est pourquoi la fiction est l'indispensable complément à la critique littéraire appliquée à la poésie, comme s'il s'agissait de trouver son propre remède pour évoquer ce qui peut être sauvé de vie et de sensibilité vraie chez les poètes disparus. On trouverait peut-être alors l'explication du caractère expansif des œuvres traitées et on découvrirait pourquoi l'édifice poétique bâti par Walser demeure si drôle et si touchant, si tragique et si dérangeant. Serait-ce par la modestie de son combat, son endurance, sa fragilité et ses motifs presque désespérés que nous pouvons connaître l'ampleur de l'écrivain et la qualité de son silence? Nous pensons que ce sont tous les tours et détours de l'auto-ironie qui donnent une saveur si particulière aux échecs de Walser. Cette ironie le rend conscient de lui-même, de ses limites et de ce qu'il a perdu ou parfois trouvé. Armé de cette ironie, il avoue ne duper personne et surtout pas lui et son maquillage de petites proses, de poèmes et romans. L'ironie lui permet d'effectuer sans arrêt un retour salvateur et constamment différé sur lui-même, et d'identifier le refuge partiel de sa nature propre. Dans cette mystérieuse opération, Walser détient les clés d'un comportement anti-idéologique, il y accède par l'ironie utilisée dans son écriture. Cette ironie tient en échec toutes les

tentations offertes - religion, nationalisme, écriture - et déjoue les traits acérés du malheur. Cette ironie détermine ses choix de sujets, leurs modes narratifs, sa propre description¹⁴⁴. Pour Jankélévitch,

L'ironiste [...] est une bonne conscience joueuse, qui peut tour à tour faire et défaire, évoquer et révoquer. Si le jeu oubliait de se défaire, il se confondrait avec l'art, qui d'ailleurs est bien une espèce de jeu ; le jeu, ironique en cela, ne laisse jamais vivre bien longtemps sa propre illusion... Il n'en est que plus indispensable de distinguer la Fiction qui est artiste, et la Feinte qui est artificielle ; celle-là qui est une œuvre, celle-ci qui est une manœuvre ; celle-ci conduite, mimique ou opération pure, celle-là fable, roman, mythe ou statue¹⁴⁵.

Jankélévitch montre ici clairement le mouvement de conscience induit par l'ironie et la méthode d'approche sensible de Walser qui exprime toujours une humanité particulièrement opératoire, son vain combat, ses tensions vers une liberté totale, son mouvement vers l'évanouissement, vers la dissolution du moi.

5.10.2 L'exercice du silence

Il existe un enchevêtrement inhabituel chez l'écrivain Robert Walser entre le vécu et l'écriture qui permet peut-être d'approcher la gravité, l'ironie et l'interrogation entêtée de ce sens caché de la négation qui lui est propre, toujours soustrait à la claire lumière dans le refus des écrivains négatifs. Le rapport entre vie et écriture apparaît constamment chaotique et, dans le barrage de l'un à l'autre, la vie se distingue comme particulièrement démunie face à une écriture qui le renvoie à son échec comme écrivain et comme homme. Douloureuse négation, attirance vers le rien, désir de se fondre dans une liberté ontologique et inatteignable, véhémence du refus et émerveillement devant l'idée du bonheur, ce sont toutes les aspirations et les

¹⁴⁴ Un exemple parmi d'autres de son ironie mordante : « Il se creusait âprement la tête au sujet, disons, des enneigements de l'hiver, ne croyant en rien sauf au néant, et maintenant, bien des lecteurs s'imaginent sans doute que le présent essai ne débouchera que sur des plaisanteries. Les lecteurs sont les mouchards des écrivains, évidemment, je ne le sais que trop. », Robert Walser, *L'écriture miniature*, *op.cit.*, p. 47.

¹⁴⁵ Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, *op.cit.*, p. 57.

insuffisances qui l'ont piétiné jusqu'à ce qu'il se sente suffisamment abandonné et seul. Après plusieurs essais littéraires peu ou mal reçus puis refusés, il ne part plus à la recherche de lui-même grâce au levier de l'écriture. Il subit l'abandon constaté parce qu'il sait qu'il le mérite ; à lui d'assumer solitude et inconvénient de cette situation. Il déserte, expie volontiers ses rêves de reconnaissance et de sobres enthousiasmes. Walser redevient obéissant à Herisau, il se confond avec l'ordre et le rite de l'asile comme il l'avait annoncé des années avant :

La loi qui commande, la contrainte qui oblige, et les innombrables règlements impitoyables qui donnent le ton et nous montrent le chemin : voilà ce qui est grand, et non pas nous autres élèves¹⁴⁶.

L'écriture était bien une erreur et ses crises, ses voix qu'il entendait avant de rentrer à l'asile de Waldau étaient dues à l'écriture. Guérir ou écrire, ultime scène où se profile le silence. C'est lui qui prolonge alors son affinité bienfaisante jusqu'à Walser ; le zéro l'a rejoint et le seul choix possible est celui d'un oubli définitif. Toutefois, devant la progression jusqu'à la muraille de ce renoncement, quelque chose avançait déjà depuis longtemps, impatient : l'anéantissement de l'écrivain était en germe dans l'œuvre.

L'œuvre de Robert Walser est un fleuve de rêves éveillés, dont la pression constante a dû inquiéter plus que ravir l'auteur lui-même. Penser était pour lui une contrainte, et par voie de conséquence l'écriture en devenait une. Il se plaignait souvent d'être obligé de penser. Tout compte fait, il ne pensait pas, il était pensé. Le bonheur était alors pour lui : ne rien penser, mais « vivre », tout simplement¹⁴⁷.

C'est pour cette raison que l'itinéraire de Walser, son parcours vers l'obscurcissement et la dilution, énoncent par ses écrits un champ d'observations pétri d'affirmations et d'une ironie vivante qui déjouent le jeu du narrateur et le masque, égarent et annulent puis désagrègent en ruses et dialogues tronqués la vérité de l'affirmation, de l'écrit, des personnages. Peter Utz l'affirme :

¹⁴⁶ Robert Walser, *L'Institut Benjamenta*, op. cit., p. 105.

¹⁴⁷ Urs Widmer, « À propos de Robert Walser », *Dossier Pro Helvetia Robert Walser*, p. 67.

Or, cette langue qui joue avec l'équivoque, cette langue joyeusement paradoxale et cruellement contradictoire, n'est pas en mesure d'assurer une identité fixe aux personnages ; à l'instant même où ils parlent, ils sont susceptibles de se métamorphoser. Tous ils sont à la recherche de quelque chose : en quête d'eux-mêmes, ou d'une communauté plus forte que leur simple appartenance fortuite à la « Table d'hôte ». Et pourtant, ils ne veulent rien trouver, ni eux-mêmes ni les autres, car le mouvement de leur quête s'en trouverait arrêté¹⁴⁸.

Chez Walser rien n'est fraude, tout semble un propos libre, un flux vital qui rebondit de lui-même, polémique parfois avec le récit, aidé d'un sens aigu de l'oubli ou de la dilution des conventions littéraires. Fascinante ambiguïté des chausses trappes d'une narration qui se consume toujours en digressions, et se termine souvent abruptement en bousculant l'altérité du personnage et de l'auteur. Le récit véritable expose soudain les doutes et les failles de ce *qui* s'énonce et bouscule magistralement les règles littéraires habituelles. Car le récit chez Walser a une identité, il lui est possible de corriger l'histoire, de la développer dans une spirale qui ne vise que lui : le récit vit ainsi, plus proche de la vérité de ses personnages.

Enthousiasme et refus d'adhérer, justifications et dissociations, c'est d'une fuite qu'il s'agit. Celle-ci exprime la conscience du gouffre, non son dépassement mais un repli dans des frontières au bord du précipice. « Le cœur moral de l'art de Walser est le refus de la puissance, de la domination. Je suis ordinaire – c'est-à-dire je ne suis personne – déclare de manière caractéristique le personnage Walser¹⁴⁹ ». Walser semble a priori exemplaire comme écrivain négatif tant il paraît approfondir le concept même de négation en jouant avec l'écriture et les conditions de son univers. Le rapport entre l'écriture et les thèmes narratifs ne sont plus pour lui des faits accomplis. Sa réécriture de contes comme *Blanche-Neige* et *Cendrillon*¹⁵⁰ donne la possibilité au conte de s'interpréter lui-même. Le rendant à nouveau possible, il fait

¹⁴⁸ Peter Utz, « Postface », *Porcelaine, scènes dialoguées II*, Genève, Minizoé, 2000, p. 56.

¹⁴⁹ Susan Sontag, « La voix de Walser », *Temps forts, essais*, Paris, Bourgois, 2001, p. 98.

¹⁵⁰ *Blanche-Neige*, Paris, Corti, Collection Merveilleux n° 18, 2001 ; *Cendrillon*, Paris, Lebovici, 1991.

apparaître son déroulement, son rythme et ses hésitations. Ce travail de « déécriture » se poursuit un peu partout dans sa production créative. Sous des apparences idylliques, ses proses brèves diffusent de l'angoisse, de la méfiance non de la sérénité, tout en affirmant le plaisir de vivre, le droit au bonheur, la sympathie.

Ce que Walser attribue comme valeurs à l'univers de l'écrit et son sentiment de la réalité n'énoncent aucun accord viable entre les deux. Son scepticisme progresse irréversiblement. Il s'affranchit simultanément de tout mouvement et de tout sentiment de succession ou même de délivrance. Le scepticisme de Walser gagne de plus en plus en maîtrise au fil de ses œuvres pour aboutir au travestissement énigmatique de son roman *Le brigand*¹⁵¹ où presque tout, Walser, sa famille, ses rencontres, son passé, s'évanouit dans un dédoublement que le lecteur pense atteindre alors qu'il s'échappe. Mais rien n'est donné : le parcours biographique de Walser est basé sur le registre de l'évasion et de la dérobade et son écriture s'est faite le fidèle témoin de cette stratégie d'annulation qui se referme sur elle-même. Écrivain jusqu'à l'amenuisement de la lettre dans ses microgrammes, écrivain qui écrit comme pour s'effacer, écrivain qui remplit un labyrinthe de crayonnages potentiellement prêts à disparaître, Walser fut tout cela et en même temps un écrivain libre et, pour cette raison, que la société a jugé. Peu à peu confiné à la dissimulation, à la marginalité et enfin au refus de l'écriture pendant 23 ans, Walser s'installe dans « un véritable statut de prisonnier, même s'il n'est prisonnier que de lui-même¹⁵² » comme l'a fort bien vu Audiberti. Mais l'écriture le hante.

Walter Benjamin, en 1929, avait déjà serré de près l'obsession de Walser sans pouvoir prédire la lucidité doublement coupable et secrète qui conduira plus tard l'écrivain au silence scriptural.

¹⁵¹ *Le brigand* a été édité pour la première fois en 1972 en Allemagne. Il a été écrit en 1925.

¹⁵² Marie-Louise Audiberti, *Le vagabond immobile, Robert Walser, op. cit.*, p. 197.

Pour Walser, la forme du travail est si peu secondaire que tout ce qu'il a à dire est totalement éclipsé par l'importance de l'acte d'écrire. On dirait presque que cela est balayé dans l'acte d'écrire¹⁵³.

5.10.3 La promenade

Situé à la limite de la vie, l'écriture devient une méthode pour dominer l'abîme. Et, signe de défaite et de négation, l'imagination de Walser se transcrit dans l'écriture comme une de ses pratiques familières : la promenade. La promenade, la randonnée où chacun échappe au passé et même au présent, tout entier dans l'instant, tourné vers l'avenir, vers le prochain pas en avant, éternellement répété comme une fuite, dans un monde dont on ne peut saisir que des éclats de sens, un monde de rencontres sans lendemain, le monde restant lui-même hors d'atteinte. Bordée d'impressions fugaces, la promenade chez Walser n'étouffe ni ne fige la vie mais elle n'énonce que le véhicule du mouvement issu du vécu et du flux des choses. Ce mouvement est renvoyé à une suite tumultueuse de détails ou de rencontres provisoires, rapprochées elles-mêmes de détails et de rencontres voisines et non moins temporaires qu'il convient de ne pas omettre dans la narration parce qu'elles se présentent dans la plénitude de leur évidence momentanée.

La critique a souvent associé à Walser la figure du promeneur née de sa nouvelle « La promenade¹⁵⁴ » et des nombreuses occurrences de cette figure dans son

¹⁵³ Walter Benjamin, « Robert Walser », *Œuvres II*, op. cit., p. 157.

¹⁵⁴ Le thème de la promenade est particulièrement présent dans l'œuvre de Walser. Citons bien sûr la très belle nouvelle *La promenade*, *Der Sparziergang*, Paris, Gallimard, 1987, mais aussi « Promenade du soir » dans le recueil *Retour dans la neige*, Genève, Zoé, 1999 ; « En promenade », « Randonnée pédestre », « Promenade (I) », « Petite randonnée » et « La tournée des auberges », dans *Petits textes poétiques*, op. cit., ; « Promenade dominicale (I) », dans le recueil *La rose*, op. cit. ; « Récit de voyage », dans *Seeland*, Genève, Zoé, 2005 ; « Voyage à pied » et « Petite mésaventure sur la route », dans *Vie de poète*, op. cit. Dans les romans de Walser, la promenade fait partie du dispositif narratif et le narrateur/ personnage se soumet à son évocation et à son rythme. À cela il faut rajouter *Les promenades avec Robert Walser* de Carl Seeling, op.cit., ou le goût et l'attente de Walser pour la promenade et la façon immédiate qu'il a de s'y adonner, de s'abandonner à son rythme et à son mouvement, sont particulièrement évidents.

œuvre. On y retrouve l'individu qui traverse le monde ; un individu qui s'abandonne à sa vision et glisse le long de la substance de la vie, découvre non des perspectives lointaines mais des accessoires immédiats du monde qui l'accaparent puis d'autres non loin tout aussi passionnants le mobilisent et se succèdent ; le promeneur regarde, observe, toujours sollicité de repartir plus loin par d'autres particularités ou de nouvelles rencontres. Ainsi le promeneur n'est jamais incorporé dans une réelle proximité avec les choses ou les gens rencontrés. La combinaison des éléments exposés, les détails de la nature, les rencontres individuelles, l'architecture, les *stimuli* et les fragments bigarrés de visions successives tracent un chemin qui a pour centre non le monde mais la promenade elle-même. Le regard du narrateur suit un cheminement parallèle. Sa réflexion devient alors incapable de se saisir de l'absolu qui se dévide ainsi et la charge intime de toutes ces rencontres ne peut jamais se réaliser complètement en lui. Même si le spectacle de cette vie est exaltant, les connexions ne sont pas faites pour persister. Elles sont plutôt l'expression tourmentée et triste de la vie qui passe.

Considérant la terre, l'air et le ciel, je fus saisi de l'idée morose, irrésistible, qui me contraignit à me dire qu'entre ciel et terre j'étais un pauvre prisonnier, que tous nous étions lamentablement enfermés de la sorte, que pour nous tous il n'y avait nulle part un chemin menant dans l'autre monde, sinon ce chemin unique qui nous conduit à descendre dans le trou sombre, dans le sol, dans la tombe¹⁵⁵.

Cependant Walser affirme que la promenade est la tour de guet qui lui permet d'écrire tout en ne réduisant pas complètement sa désaffection du monde.

Sans la promenade et la vision de la nature qui s'y rattache, sans cette information aussi plaisante qu'instructive, aussi rafraîchissante que constamment monitoire, je me sens comme perdu et je le suis en fait¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Robert Walser, *La promenade*, op.cit., p. 183.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 123.

On notera que Walser ne s'épargne pas. S'il affirme qu'il est perdu, accordons lui le crédit d'essayer de chercher à se maintenir entièrement égaré tout au long de son parcours dans un chemin de silences bordé de forêts sombres, dans l'accumulation de proximités qui tournent autour de sa déroute, déporté vers une marge « à part ». Pour lui, la promenade est l'expression de la fugacité de l'instant, du non-attachement aux choses et aux gens, de la notion de passage, de l'instant qui affleure, de la prestation de la promesse, du mouvement. Pourtant, ce n'est pas la promenade qui, seule, rend compte des capacités à la négation de Walser dans son œuvre et dans sa vie. S'il est possible d'associer la technique d'écriture et la promenade elle-même, c'est en vertu du scepticisme initial du narrateur qui permet d'associer l'une et l'autre sans que la promenade soit une « pose » littéraire. L'écriture pour Walser est quelque chose qui échappe et qu'il s'efforce de ramener au centre, vers un centre qui fuit sans cesse et qui manque de définition. La promenade est bien alors cette figure, toute proche du *musément*¹⁵⁷, qui rend pleinement justice au mécanisme de la variété de la nature et du monde et à la précarité de sa perception. C'est toujours son mouvement qui permet à Walser l'écoulement d'un lyrisme qui s'annule, zébré de coupures. Autant de tensions insolites qui déjouent les codes et invitent à dépasser l'organisation et la fermeture du livre grâce à la combinaison d'admonestations adressées au lecteur et les caprices des parcours narratifs puisant dans la biographie.

5.10.4 Promenade, défection et biographie

Du côté du biographique, la prise en charge s'apparente à une destruction organisée dans une parole fuyante alors qu'il apparaît que Walser défend pied à pied,

¹⁵⁷ Les figures du musée de Bertrand Gervais, du flâneur de Baudelaire, ne sont en effet pas loin. « Le menu du flâneur, ces vitrines qu'il regarde sans jamais s'arrêter, est fait de superpositions et de coïncidences, de ressemblances et de suppositions, d'irruptions du lointain dans le proche, du passé dans le présent. Le savoir du flâneur dit Benjamin, 'est proche de la science occulte de la conjoncture', Son état d'esprit est l'irrésolution, c'est à dire le flottant, l'indéterminé, ce qui peut encore, à tout instant, se transformer, comme le mouvement d'une foule. », Bertrand Gervais, *Figures, lectures, Logiques de l'imaginaire, Tome I, op.cit.*, p. 47.

disons mot à mot, sa présence, son identité et sa part d'individualité dans ses productions littéraires ; il serait sans doute simplificateur de réduire également ce centre à une biographie nostalgique de l'enfance qui affleure dans ses écrits. Le mélange de l'écriture avec la réalité, les contours flous des mondes ainsi définis dans l'esprit et dans les œuvres de Walser élargissent considérablement la seule portée du témoignage biographique. Les ambitions de poète de Robert Walser participent aussi de l'effacement de la réalité. Son poème *À part* donne une idée du parcours inexorable suivi, d'une promenade vers la marge. Le constat n'est pas celui qui peut défier le monde mais la douleur individuelle d'une identité hors d'atteinte. Voici la version publiée en 1907¹⁵⁸ :

Je poursuis mon chemin
qui me conduit un petit bout
et me ramène chez moi ; alors sans bruit
ni parole, je suis à part

Avant sa publication, la version originale de ce poème se dénommait *Sentence* et les deux dernières strophes avaient été rédigées ainsi :

[...]
et me ramène chez moi ; alors sans bruit
ni parole, je suis libéré

La collusion de « à part » et « libéré » au détour de ce changement de rime défriche les termes d'un désabusement angoissant et mortel. Elle révèle la marque d'une altération déchirante, une félicité impossible qui isole, la résolution à la clandestinité. Walser surprend toujours, il anticipe avec une grande lucidité l'ombre de son futur et la liberté perdue alors que sa plume s'agite, entre réticence et tentations, comme disparue dans le vide. L'affirmation positive de cette liberté acquise, qui inclut la conscience d'une menace sourde, d'un enchaînement ou d'un engourdissement, se

¹⁵⁸ Publié dans l'Almanach Allemand des éditions Julius Zeitler en 1907 : cité par Werner Morlang, « Robert Walser dans 'À part' », Sud, revue littéraire, *Robert Walser*, Textes réunis par Michaël Jakob, Marseille, numéros 97/98, 1992, p. 89.

renie, disparue, en une négation constatée et en une inaptitude à la vie commune. Liberté et écart ne sont pas si éloignés pour Walser, ils se tendent la main et deviennent les organes scripturaux d'une sensation unique. C'est dans cette marginalité que se cristallise la résistance et le libre arbitre de Walser. Si les valeurs de la marginalité sont disparate, c'est parce qu'elle est aussi une forme de détachement multiple. Communication et transparence, place de l'individu, exigence d'une identité non réductible, reconnaissance du cœur dans le tourbillon de la vie deviennent des territoires étrangers et combattus par l'uniformité sociale qui s'oppose à toute sensation de libération. Walser s'est ainsi en quelques années situé ailleurs pour exister comme le montre l'évolution de ce poème. « Sans bruit, ni parole », il a gravé dans ses tablettes de cire ce dans quoi il se coule pour rester lui-même et la matière secrète de son inspiration. La traduction, plus récente¹⁵⁹ nous ramène encore à la promenade tout en amplifiant l'isolement ou la marginalité du poète :

Je fais ma promenade ;
Elle mène quelque part
Et à la maison ; puis sans chamade
Ni parole je suis à l'écart

On constate que la sphère de la défection décrite peut être simultanément le signe clair d'une déroute sans illusion. Walser suit seul son chemin, il s'avance « quelque part et à la maison », mais ce qui s'exprime ici tient de la nostalgie, de l'inaboutissement du déclassé. Le poète est repoussé tout d'un bloc par une réalité et des rêves inaccessibles. Faute de vouloir se perdre, il ne peut plus se réjouir d'être libéré mais au contraire découpe avec une économie singulière de moyens, une manière précise de ne pouvoir s'émanciper de soi. Vulnérabilité probable de celui qui se réfugie dans un état défini par l'ailleurs, hors d'un étant social qui ne va pas de pair avec le maintien et l'expression de son identité, cette contrainte le conduit à se réfugier dans un territoire obscur, même à lui, qu'il ne peut encore définir que comme

¹⁵⁹ Traduction de Fernand Cambon, dans Dominik Muller, « Karl et Robert Walser, une collaboration artistique », *Europe*, *loc. cit.*, p. 61.

un écart. Mais un écart de transfuge qui lui permet d'échapper et de résister, de se conserver sans renoncer à être lui-même. Ce sera d'ailleurs un de ses leitmotivs évoqués, nous le verrons, dans *Le brigand*. Passé (la maison) et futur (le quelque part du poème) enserrent provisoirement la promenade avant que le poète se détache et demeure, en quelque sorte, confus de cet état de conscience et plonge instantanément dans un espace hors d'atteinte. Les raisons en sont peut-être son incapacité à communiquer qui l'évince de la vie sociale commune et la promenade n'a peut-être que cette valeur : le détacher du réel, effacer une présence, disqualifier le monde. Par ce constat poignant, Walser divulgue l'idée de la dissociation permanente, l'impossibilité de coïncider avec un monde à peine nommable. L'harmonie n'existe pas, n'existe plus. Le seul possible réside alors dans la possibilité d'un poème qui correspond au propre sens du poète, lui-même pur et absolu moment et vécu d'une scission en cours, d'une déchirure vivement ressentie. C'est maintenant ce territoire que Walser va tenter d'apprivoiser sans en détourner le regard.

5.10.5 Promenade et langage

Si la promenade accompagne son effort de fixer des rencontres aussitôt abandonnées, de se tourner vers des souvenirs tristes ou exaltants, elle permet à Walser de projeter vers l'avant, à la fois distrait par une succession de détails et attiré par eux. Walser l'affirme : « Si l'on prétendait énumérer jusqu'à ce que tout soit énuméré fidèlement, on n'en finirait pas. Les gens raisonnables sentent cela et le notent¹⁶⁰ ». La promenade est avant tout une accumulation de signes qui s'assemblent dans l'âme du promeneur. Les mots suivent le chemin étroit de la promenade, bordé de pierres arides, d'auberges familières ou inconnues. Ils peinent à rester dans le chemin car c'est un autre processus qui subvertit le récit et stabilise les signes. Une mémoire amère et mélancolique vogue de souvenirs en évocations, de regrets en

¹⁶⁰ Robert Walser, *La promenade, Der Spaziergang*, op. cit., p. 177.

attentes, de bouquets de fleurs des champs en badinages moroses. Elle imprègne de son amertume la fin de la promenade et la promenade sombre, investie pour de bon par le malheur cruel d'être simplement un apatride dans sa propre vie. La pression du monde est trop forte, elle semble pousser le narrateur vers un échec que nous avons déjà noté ailleurs, chez Hofmannsthal, celui des mots toujours insuffisant à exprimer la multiplicité de la nature. Mais Walser ne se tait pas encore. La nature des choses vues, si elle relativise la langue, est toujours au loin, seule la promenade est le véritable destin. Cette parade modifie substantiellement un monde par essence labyrinthique ; elle n'entend que son propre ouvrage ; elle affleure un monde toujours à proximité mais qui ne survient jamais totalement. De la même façon que les mots prennent parfois le pouvoir chez Walser, les choses vues, à leur tour, s'animent et ne peuvent être omises.

Il semble que le narrateur-personnage soit toujours poussé en avant tout en étant constamment sollicité et donc retardé par le monde ; dans *La promenade*, c'est une dame qui le croise, puis un professeur, puis une librairie, mais une boulangerie [...] « veut se mettre en avant et être mentionnée ». [...] L'interprétation qui vient automatiquement à l'esprit est que le narrateur-personnage, trop affecté par tout sans distinction et constamment entraîné par ce qui se passe, entrevoit une confusion dans laquelle toute chose perçue peut être ceci ou cela indifféremment¹⁶¹.

On voit ici que Walser personnalise aussi l'aptitude mémorielle de cette boulangerie rencontrée. Cette échoppe doit être mentionnée parmi l'énumération puisque c'est elle qui le demande et il faut lui obéir. Walser rend vivante cette boulangerie pour l'honorer, cela de façon qu'elle pense à l'unisson du narrateur.

Vérité et fiction se rejoignent. Il n'existe pas pour lui d'absence de vie puisque avec une évidence enthousiaste chaque chose mentionnée rentre dans son écriture et l'écriture peut tout faire dans son domaine ou plutôt Walser devient le chef d'orchestre de voix oubliées ou trop longtemps submergées à laquelle il permet une

¹⁶¹ Joël Roussiez, « Robert Walser : un agir sans vouloir », *Atelier du roman*, loc. cit., p. 32.

présence et un accompagnement cristallisés par l'écriture, signe d'un basculement de la réalité au détriment d'elle-même. Walser transforme ainsi l'incapacité en aptitude dans un monde remodelé qu'il rend perceptible. C'est ici que l'écriture atteint sa juste place, qu'elle ordonne loin de la vie chaotique des traces de vie intuitives qui suppléent à l'absence de vie, qui peut-être la prolongent et survivent dans l'écriture.

Tout ceci n'empêche nullement l'auteur de manier l'ironie comme un pont avec le lecteur et l'œuvre ou de tenter de concrétiser dans l'écriture les diverses facettes de son identité attirées ou tirées vers le jeu de la vraisemblance ou de l'illusion soudainement rappelées à l'ordre. Par exemple dans *La promenade*, immédiatement après la description documentée de deux demeures historiques, une chapelle et une maison monumentale, le retour au réel surprend : « Dans cette promenade, il va peu à peu, comme j'en ai du reste l'impression, commencer à faire soir. Sa fin tranquille, je crois, ne devrait plus être si loin¹⁶² ». Ce commentaire hors contexte rompt le pacte de lecture. Walser sera friand dans ses écrits de brouiller ainsi les sphères d'énonciation, tout comme il s'amusera à contrecarrer le discours et les faits et gestes du brigand en compromettant le narrateur omniscient dans la diégèse, voir en donnant au récit une voix spécifique qui l'accélère. Sa remarque sonne ici comme un rappel à l'ordre adressé au lecteur, et comme un rappel tout court de la présence non diluée de l'auteur dans le récit, avertissement des liens fragiles entretenus entre la réalité et la fiction. On serait tenté de définir cette interpellation comme une courte provocation, une déstabilisation programmée et une volonté de rupture ou de rappel du processus de communication en cours *via* la lecture, ce qui rend, au minimum, l'attention nettement modulable et le jeu de l'écriture dynamique (ce jeu est systématisé avec un goût net de la provocation dans *Le brigand*).

La promenade chez Walser l'emporte sur les rencontres, un peu comme la méthode du crayon est dans le processus de l'écriture de Walser, selon Werner

¹⁶² Robert Walser, *La promenade, Der Sparziengang*, op. cit., p. 165.

Morlang, « le processus physique » -et même esthétique-, « qui caractérise les conditions nécessaires à sa création¹⁶³ ». Toutefois, la figure du Brigand semble combiner l'art de la promenade, littéraire ou non, les motivations de la méthode du crayon et peut-être ce qui réside de pure spéculation quant à la nature intime de Walser face à l'écriture et aux motivations de son refus, à la constitution de cette faille insurmontable entre lui et l'écriture.

5.11 LE BRIGAND

Ce roman de Robert Walser fait partie des microgrammes. Il n'a été publié qu'en 1972 (Robert Walser est mort en 1956) alors qu'il fut rédigé en juillet-août 1925. Il fut écrit sur « vingt-quatre feuillets¹⁶⁴ à peine raturés, qui contiennent sans indication formelle d'un début ni d'une fin l'histoire dite du *Brigand* », nous apprend Jean Launay dans sa postface à l'édition française¹⁶⁵. 1925 fut une année extrêmement productive pour Robert Walser alors installé à Berne, productivité qui explique peut-être la dynamique serrée et la dense vitalité du récit¹⁶⁶.

Dans le cadre des quelques mystères (les raisons de son internement, son silence qui suivit, sa méthode du crayon, etc.) qui donnent à Walser son aura littéraire exceptionnelle, une lettre de refus des éditions *Seehahn Verlag* de Dresde de 1926,

¹⁶³ Werner Morlang, « Ce singulier bonheur de la méthode du crayon », *Dossier Pro Helvetia Robert Walser*, op. cit., p. 97.

¹⁶⁴ 34 feuillets selon Werner Morlang, « Ce singulier bonheur de la méthode du crayon (Remarques au sujet de la micrographie de Walser », *L'Atelier du roman*, op. cit., p. 95-103).

¹⁶⁵ Jean Launay précise dans cette postface, à propos de ce manuscrit, que : « aucune allusion de l'auteur, ni écrite, ni oralement recueillie, n'en avait trahi l'existence ». Jean Launay, « Postface », Robert Walser, *Le brigand*, op. cit., p. 229.

¹⁶⁶ En 1925, son « [...] nouveau livre, *La Rose*, ne trouve guère d'écho, mais Franz Blei est séduit, si bien que les relations avec lui reprennent pour quelque temps. De même la *Prager Presse*, le *Berliner Tageblatt*, la *Frankfurter Zeitung* et le *Prager Tagblatt* ouvrent leurs colonnes à Walser. Il répond à cette ouverture par une productivité énorme, maintenue jusqu'en 1929. Les plus longs textes de ces années-là sont *Félix* (avril-mai) et *Le brigand* (juillet-Août) qui restent sous la forme de brouillons micrographiés », Bernard Echte, « Robert Walser, sa vie son œuvre, chronologie », *Robert Walser, l'écriture miniature*, op. cit., p. 85.

elle-même issue d'une valise lui ayant appartenu et contenant d'autres documents encore inconnus, a été publiée par Michel Host¹⁶⁷. Notons, dans le cadre des apparentements hasardeux, que l'existence de cette valise mystérieuse n'est pas sans rappeler la malle des manuscrits de Fernando Pessoa. La lettre est une lettre de refus catégorique qui joue sur le registre d'une ironie blessante, ce qui expliquerait peut-être par la suite « l'oubli » de ce manuscrit ou le refoulement du *Brigand* par Walser. De l'examen du manuscrit par les trois lecteurs de l'éditeur, mentionnons pour le premier, Herr Schornsteinhaube :

Ces pages [...] pourraient être quelque chose comme de *l'autofiction*, une forme littéraire ou peut-être un genre qui n'existe pas, qui ne peut naître, s'il doit naître un jour, que dans l'esprit brouillon et léger d'un Français¹⁶⁸.

Le second est l'éditeur, Herr Seeham, qui note avec lucidité :

Cette façon qu'a *Le brigand* de se jouer de la norme, de se situer par défi ou par simple jeu dans l'antinorme, se voulant une personnalité tournée vers l'enfance, vers l'immaturité consciente, parfois soumis, parfois provocant¹⁶⁹ [...]

Enfin, le troisième lecteur, Herr Brotkanten :

s'est résigné à rencontrer sans sourciller des images inédites comme un « visage rococo », de « gentils bons, doux petits pieds », ou « un chœur de plantes »..., à affronter des situations d'un intérêt indécelable, tel le bain de pieds d'une veuve sur lequel le narrateur ne s'arrête que pour indiquer la nécessité où il se trouve d'en repousser l'évocation¹⁷⁰ [...].

Puis la lettre conclue que :

Herr Brotkanten a su, je crois, nous convaincre que votre ouvrage était conduit d'une main trop peu ferme. [...] Vous êtes sans aucun doute un maître de « l'inconduite du roman ». [...] Une telle inconduite convient au poème, mais elle s'accorde mal, pensons-nous, avec la nécessité de dresser une intrigue romanesque, laquelle est d'ailleurs absente de vos pages. Ces libertés

¹⁶⁷ Michel Host, « *Le brigand* de Robert Walser ou l'inconduite du roman, un courrier inédit présenté par Michel Host », *L'Atelier du Roman*, op. cit., p. 17-23.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 22.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 22.

nombreuses, inattendues, voire « sauvages », que vous prenez avec l'enchaînement des épisodes, avec les notions de lieu et de temporalité, avec la caractérisation des personnages, votre volonté claire de ne créer ni de suivre aucune intrigue cohérente, ne nous ont pas paru relever de l'art du roman tel que nous l'entendons et avec nous la plupart de nos lecteurs¹⁷¹.

Ce qui est remarquable dans les raisons de ce refus, c'est précisément qu'elles énumèrent les valeurs littéraires propres au *Brigand* qui en font tout l'intérêt aujourd'hui. Nouvelle fondation de valeurs littéraires, peut-être même recherche d'une nouvelle forme ou déstructuration du roman et du récit biographique, exploration des ressources de la dissonance, détachement de la linéarité, brouillage du « je », dissipation des éléments biographiques, dédoublement, acrobaties narratives, dévoilement et perversion de l'auteur, instabilité de la réalité fictionnelle, renonciation aux frontières classiques du roman, utilisation de l'ironie comme objet de réflexion, discontinuité de l'identité, rapports non prédictibles de l'écriture avec l'identité. Walser écrit *Le brigand* comme si tout ce qui importe dans la rédaction d'un roman, les personnages, les thèmes, les lignes narratives, l'écrivain, l'éditeur, et jusqu'au lecteur, devait être déplacé, voir foulé aux pieds et détruits.

5.11.1 L'Imaginaire du Bandit et du Brigand

Un brigand a donc longtemps sommeillé en Walser, un « bon à rien¹⁷² », « un fuyard habillé en brigand¹⁷³ », « un vaurien¹⁷⁴ », au point qu'il ait pu lui consacrer ce roman dans lequel il n'est pas difficile d'identifier l'auteur qui ausculte une figure, un rôle qui le suit depuis l'adolescence.

Un certain imaginaire du bandit a pu inspirer la fascination de Walser pour sa propre imagerie associée au brigand. Mais ce que Walser dépeint n'est pas tout à fait fidèle au bandit symbolisé par exemple par Robin des bois ou par Karl Moor, le héros

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁷² Robert Walser, *Le brigand*, *op.cit.*, p. 11.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 23.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 141 et 143.

de la pièce de Schiller, *Les brigands*¹⁷⁵, tout en s'inspirant des caractéristiques attribuées généralement au brigand par l'amplification du mythe du bandit. La conception du brigand que Walser met en mouvement, en arrière-plan, dans son récit s'inscrit dans un continuuel échange entre l'imaginaire social du bandit et ses propres blessures revendiquées dans l'identification plus douce, plus affectueuse du brigand.

Que pouvait être un brigand dans l'esprit de Walser ? Avant de voir comment il le définit dans son roman, il nous faut comprendre ce qui a fondé cette dénomination dans les références personnelles et l'image culturelle du bandit.

La définition du bandit associe Le brigandage traditionnel et la contestation politique. Elle contient également l'acceptation d'une véritable marginalité sociale. Sommairement, le bandit pourrait être une forme d'anti-bourgeois, dont l'activité principale consiste à dérober les biens dudit bourgeois. Un certain nombre de traits dynamisent la figure du bandit dans plusieurs directions. Tout d'abord, celui-ci est généralement doté de vertus. Il est pourvu d'un grand cœur, d'une morale et d'un sens de la justice qui le fera respecter des compagnons de sa bande. Solidaire, il est capable de redistribuer le produit de ses vols. Il se met en danger afin de faire triompher la justice. C'est le cas dans la légende de Robin des bois. Le banditisme, dans plusieurs versions populaires et locales, se « signale par la noblesse, la bravoure, le désintéressement¹⁷⁶ ». Le bandit n'est violent que par force, la violence n'est pas une voix qui le caractérise d'emblée, elle lui est imposée par les événements et souvent par la répression. Pour contrecarrer la violence, le bandit utilise la ruse et l'intelligence. Le bandit est un expert de la dissimulation, il peut être caché sous un habile déguisement (ce détail a son importance chez Walser avec ses « gamineries »), il sait aussi demeurer anonyme, isolé, parfois caché, voire protégé parmi la population et pour cette raison méconnaissable. Enfin, une aura d'invulnérabilité l'accompagne.

¹⁷⁵Friedrich Schiller, *Les brigands/Die Raueber*, Paris, Aubier, collection « bilingue des classiques étrangers », 1961.

¹⁷⁶ Eric J. Hobsbaw, *Les bandits*, Paris, Maspero, 1972, p. 39.

Cette aura peut être due à la chance, à la répétition d'exploits jugés impossibles, au sens de l'humour, à la vitalité ou au sens de la communication du bandit (distribution d'argent, réparation des injustices). Hobsbawm attribue à la magie une part non négligeable de « la légitimité spirituelle de l'action du bandit, la fonction du chef de bande et la puissance irrésistible de la cause¹⁷⁷ ». Nous tenterons de distinguer plus loin de quelle façon, dans le cas de Walser et en l'absence de magie, « la puissance irrésistible de la cause » se poursuit et même s'affirme, persuadée d'elle-même dans son roman.

Parmi les attributs de la figure du bandit, notons, et c'est le cas de Walser, qu'il n'est pas un révolutionnaire.

Ce qu'il cherche à instaurer, ou à restaurer, c'est la justice, ou les « mœurs d'antan », c'est-à-dire une certaine forme d'honnêteté dans une société oppressive. Il redresse les torts, il ne cherche pas à fonder une société fondée sur la liberté et l'égalité. Les triomphes que rapportent les histoires dont il est le héros sont modestes : il a sauvé la ferme d'une veuve, il a tué un tyran local, libéré un prisonnier, vengé une mort injuste¹⁷⁸.

On déchiffre dans cette image qui devient une arme de lutte, l'appel à la liberté, l'exigence de la justice sociale et un idéalisme, une pureté idéale. L'ensemble forme une marque concrète de sédition vitale, une manifestation de courage hardi, et la mise en place à *l'écart* d'un bastion de résistance individuel ou collectif qui a aussi, nous le constatons, une histoire et des lettres de noblesse théâtrale et littéraire. Nous avons cité *Les brigands* de Schiller, nous pourrions ajouter la bande de brigands du classique chinois *Au bord de l'eau*¹⁷⁹ de Shi Nai-an ou *Mehmet le mince* de Yashar Kemal¹⁸⁰. De nombreux bandits ou brigands sont connus, souvent localement, plus rarement universellement à l'instar de Robin des bois. Mandrin en France au XVIII^e siècle, les *Cangaceiros* du Sertão brésilien comme Lampião (tué en 1938), les frères

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 48.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 50.

¹⁷⁹ Shi Nai-an, *Au bord de l'eau*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978.

¹⁸⁰ Paris, Gallimard, 1978.

James ou Billy the Kid aux U.S.A., Pancho Villa au Mexique, Stenka Razin¹⁸¹ (1630-1671) en Russie tsariste sont tous devenus des symboles. Grâce à eux le mythe épique du bandit a généralisé l'idée d'un possible de la révolte dans un état oppressif et la reprise individuelle de biens ou d'argent considérés comme déjà volés par l'État, par les impôts, par les banques, par les propriétaires, et finalement restitués à ses légitimes propriétaires que sont les démunis et les pauvres.

Au niveau plus purement individuel, la revendication du bandit est un acte de volonté qui tient en échec le renoncement à soi et à tout ce qui fait de chacun un vaincu. Mais si le bandit a gagné le droit d'exister pleinement, il encourt peine et condamnation. Son inaptitude à accepter un monde injuste ou jugé comme tel, lui vaudra et lui vaut immédiatement d'être jugé non pas pour toutes les motivations exposées ci-dessus mais pour son impossibilité à dissimuler ce qu'il est. En effet, le bandit revendique ses actes et s'il ne le fait pas la rumeur s'en charge. Ce qu'on lui reprochera du côté du pouvoir ou de l'ordre, ce seront sa résistance, son impossibilité à s'intégrer, sa différence et sans doute le caractère indomptable qu'il exprime. Le bandit est donc facilement trahi, livré et jugé et son inaptitude sociale prouvée par ses actes ne lui permet pas d'espérer une quelconque rédemption.

Voici donc ébauchés les grands traits de cette figure imaginaire du bandit, amalgame et réinventions de nombreuses aventures hors du commun reprises et amplifiées par la symbolique du mythe loin de son territoire d'origine.

La différence entre brigand et bandit existe-t-elle ? Dans le cas de Walser, la référence originelle est la pièce de Schiller qui décrit la vie d'une bande dirigée par Karl Moor. Cette bande est une bande de bandits liée par serment, y compris son chef. Cette fraternité recèle une pure monstruosité qui se dévoile à la toute fin de la pièce. Celle-ci, source d'inspiration de Robert Walser, lui-même immortalisé de son

¹⁸¹ Cosaque, il se souleva contre le Tsar pour venger l'exécution de son frère. Il mena après la défaite de son armée des combats de guérilla aidé de bandes Tchouvaches et Tatars et de paysans pauvres révoltés contre les boyards.

vivant vers ses seize ans, par une aquarelle de son frère Karl en chef des brigands, en Karl Moor, ne fait pas apparaître de nuances majeures entre les deux termes si ce n'est au contraire celui de synthétiser la densité dramatique et le drame illustré dans la pièce de Schiller.

L'imaginaire attribué au bandit semble tout aussi stimulant dans sa connotation de brigand, voir de brigandage, pour Robert Walser. En effet, il n'existe pas, de notre point de vue, une différence claire entre les deux vocables, du moins dans leur acceptation en français. Ils s'avèrent même étroitement synonymes, l'un renvoyant à l'autre. Toutefois, cet apparentement ne doit pas masquer que la vie de Walser dispose d'assez d'éléments pour attester la non-opposition des deux termes. Brigand et bandit font en effet bonnes figures dans son roman *Le brigand*, non loin du vaurien et du bon à rien, termes utilisés sans réelles préférences pour qualifier Le brigand selon les situations ou les critiques qui lui sont adressées.

5.11.2 *Le brigand* : une tentative d'unité

Ceci posé, il nous faut revenir sur le pastel de Karl Walser où Robert Walser est dessiné en brigand. Cette peinture de Robert Walser existe comme un jalon esthétique qu'il ne faut pas négliger puisqu'il met en lumière la place et l'importance prise dans sa vie de cette notion séduisante de brigand et du rejet ou de la distance social qu'elle lui semblait peut-être impliquer.

En 1894, après une représentation de la pièce *Les Brigands* de Schiller, son frère Karl compose une aquarelle de Robert déguisé en chef des brigands. Robert a alors 16 ans¹⁸². Cette aquarelle d'une excellente finition était promise à un vaste avenir puisqu'on la retrouve fréquemment reproduite en frontispice des œuvres publiées de Robert Walser. Dans *Le brigand*, Robert Walser, par un jeu d'ironie dont

¹⁸² Cité par Dominik Müller, « Karl et Robert Walser. Une collaboration artistique », *Europe, loc. cit.*, p. 53.

il est coutumier, insère la description fidèle de ce portrait sans indiquer qu'il s'agit de lui.

C'était ce fuyard qui se promenait habillé en brigand. Il portait un poignard à la ceinture. Le pantalon était large et d'un bleu mat. Une écharpe ceinturait sa taille mince et pendait sur le devant. Le chapeau et la coiffure prêtaient une apparence au principe de la vaillance. La chemise était ornée d'un volant de dentelle. Le manteau, à vrai dire, était un peu usé, mais bordé de fourrure cependant. La couleur de cette pièce de son costume était un vert pas trop vert. Ce vert-là devait produire un excellent effet sur fond de neige. Le regard était bleu. Il y avait aussi d'une certaine façon du blond dans ces yeux, qui se prétendaient avec une extrême insistance frère des joues. Cette assertion devait se révéler conforme à la simple vérité. Le pistolet qu'il tenait à la main riait de son propriétaire. Il paraissait décoratif. Quant à lui, il était égal en tout au produit d'un aquarelliste¹⁸³.

Ceci suffirait sans doute à prouver l'inspiration et la personnalisation précise que Walser opère à partir de cette aquarelle. Mais il se trouve qu'il donne vie à celle-ci en l'imposant ou en la faisant correspondre à ses propres normes de pensées et d'être qui ont bien entendu évoluées depuis ses 16 ans. Tout en jouant avec cette représentation, en endossant ce costume qui le voile et le révèle à la fois, Walser procède à l'élusion de sa propre identité et ne permet pas complètement le dévoilement de l'*ego*¹⁸⁴, sujet pourtant au cœur de son écriture. *Le brigand* alterne et mélange les points de vue de l'auteur et du personnage, dans l'univers très codé de la fiction romanesque où les deux aires raisonnent habituellement différemment. Walser écrit en 1926 :

Voulez-vous encore prêter l'oreille au fait que j'ai autrefois imaginé et écrit des livres dans lesquels je me suis pour ainsi dire masqué, dissimulé, dans la mesure où s'y glisse quelque chose de spontané, une marge d'imprécision quant à ce qui peut-être tenu pour « vrai » [...] ¹⁸⁵

¹⁸³ Robert Walser, *Le brigand*, op.cit., p. 23.

¹⁸⁴ Lors des années bernoises où fut écrit *Le brigand*, il s'agit d'une des préoccupations de Walser qu'il commente ainsi : « Tel une sorte d'enfant prodigue, par ailleurs très méritant, j'en reviens dans le paragraphe qui suit, à la mission entreprise : écrire un livre de l'ego. », Robert Walser, « Un 'journal' » [1926], *Sur quelques-uns et sur lui-même*, op. cit., p. 162.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 160.

Le roman raconte une histoire d'amour malheureuse. « Édith l'aime. Nous y reviendrons » sont les premiers mots du roman. Le récit de cet amour refusé, sans cesse repoussé et fragmentaire, voisine avec de nombreuses dissonances, digressions, gloses, prétextes à évoquer des anecdotes ou des faits divers comme la mort de Walther Rathenau, des discussions sur l'écriture, sur la création littéraire, des commentaires sur la vie sociale du temps, des évocations de nombreuses rencontres avec plusieurs femmes marquantes pour Walser (la logeuse, la femme-juge, la veuve décédée, Wanda, Édith, Marie, Selma, etc.), des réflexions sur l'amour, le désir, une visite criante de vérité chez un médecin ; les obsessions de l'auteur forment un véritable puzzle psychologique, souvent très relevé stylistiquement et drôle. Dans les dernières pages, Le brigand, invité à faire un prêche en la chaire de l'église de la ville, proclame publiquement son amour controversé pour Édith qui assiste au discours accompagné de son mari. Édith lui tire dessus et le blesse. Les femmes sont omniprésentes : une petite fille, madame von Hochberg, Wanda, l'entourent avant qu'on ne le soigne dans un hôpital. Le roman se clôt sur une scène plus classique et moins inspirée de réconciliation avec Édith, sorte de concession éditoriale à un happy-end que scelle une déclaration de circonstance adressée au monde entier. Celle-ci affirme l'essentiel : la reconnaissance du brigand tel qu'il est.

Le sérieux nous regarde, je lève les yeux à mon tour, et si peu logique que cela paraisse, j'affirme et je déclare que je suis d'accord avec tous ceux qui tiennent pour convenable qu'on trouve Le brigand agréable et qu'à partir de maintenant on le connaisse et on le salue¹⁸⁶.

Bien que le récit progresse vers une clôture annoncée, celle d'un roman, il se comporte comme s'il cherchait un éclatement de la forme destiné à construire un antiroman. *Le brigand* évolue de manière toujours paradoxale, comme s'il luttait en permanence contre sa construction narrative. La voix de l'auteur augmente ou se raréfie selon qu'il se dédouble en brigand ou se répète avec constance lorsque le

¹⁸⁶ Robert Walser, *Le brigand*, op.cit., p. 228.

brigand commence à vivre de sa propre vie fictionnelle. Walser repousse la logique créative jusqu'à fuir le rôle et la séparation traditionnels de l'auteur et du personnage. *Le brigand*, basé sur plusieurs faits autobiographiques, et leur interprétation devient ainsi un témoignage de la fragmentation en cours aussi bien chez Walser que chez Le brigand, personnage dominant. Ce roman dévale ainsi les strates d'une démystification en cours, du roman, de la littérature, de l'auteur et de personnage, et se mue peu à peu en refus du roman et enchevêtrement de négations. Par extension, l'auteur devient un élément présent parmi d'autres de la diversité narrative. Il ne peut plus être la voix omnisciente et en sourdine qui inflige mille tribulations à ses personnages mais, personnage elle-même, cette voix croît et décroît en invocations où réalité et fiction sont dépourvues de limites nettes. Errant, démystifiant, jamais dépossédé de sa présence par la primauté de ses personnages féminins, l'auteur prend une forme radicalement intérieure au roman et se montre dans sa plénitude, en un écho fidèle de son personnage principal dont il traverse l'expression du déchirement et la privation.

Plus qu'un portrait de Walser, ce roman s'offre comme un tableau de bord et une excursion dans sa marginalité. Il déclare, pour clarifier le pourquoi des origines du brigand, que « son éducation se réduisait à une somme de petites négligences¹⁸⁷ ». Mais ce n'est pas l'origine du mal qui est vivante dans ce roman mais le mal lui-même, peut-être la fatigue du brigandage ou la foi en lui, foi des autres qui pèse insupportablement sur lui et conditionne sa sociabilité. Walser fait de son brigand un alter ego qui refuse systématiquement toute aide et toute compassion. Son seul plaisir avoué, mais ce n'est pas là un plaisir de véritable brigand mais une dégradation de sa position de brigand¹⁸⁸, demeure de servir, de s'humilier, de fusionner en toute franchise, de s'offrir avec abjection et totalement à celle ou à celui qu'il aime.

¹⁸⁷ Robert Walser, *Le brigand*, *op.cit.*, p. 35.

¹⁸⁸ « ... les jolies épaulettes du brigand lui avaient été arrachées et lui-même dégradé au rang de serveuse », *ibid.*, p. 163.

Le brigand est un autoportrait et une enquête sur soi d'une intégrité absolue, dans laquelle aussi bien celui qui rédige le dossier que celui qui en est le sujet prennent la place de l'auteur. En conséquence, le narrateur, qui est à la fois ami, avocat, surveillant et ange gardien du héros menacé et presque brisé, présente son cas avec une certaine distance ironique, voire comme il note à un moment, à partir de la position confortable du commentateur¹⁸⁹.

Le brigand apparaît l'expression la plus sentie et peut-être la plus proche de ce qu'il peut y avoir de profondément vivant en Walser. C'est un peu son noyau intime qu'il discute et expose dans ce récit combinatoire, derrière la psychologie contradictoire du brigand. La figure du brigand est composée de multiples signes et orientations que le roman raffine et agite dans différentes directions avec un grand souci de vérité.

Il n'est pas possible, dans cette thèse, de les discuter toutes, mais certaines lignes directrices, plus pressantes que d'autres, incarnent les traits majeurs du défi posé au monde par la prédication fervente du brigand. Nous retiendrons comme constitutive de la psychologie du brigand la technique du brigandage.

La méthode d'écriture que Walser utilise au fil de ses promenades est une sorte de constant maraudage ou brigandage. Il fut aussi un de ses procédés d'écrivain qui consistait à fixer puis à « dérober » images et situations pour les réécrire dans une œuvre, dans un récit.

Avant de connaître Wanda, il avait dérobé un grand nombre d'impressions de paysages. Curieux métier, tout de même. Notons également qu'il dérobait des sympathies. Nous y reviendrons¹⁹⁰.

Avec le terme même de brigandage, l'existence sociale, commune et conventionnelle, est éloignée, impossible. Lorsque l'auteur du *Brigand* demande qu'on « salue et qu'on connaisse Le brigand¹⁹¹ » à la fin du roman, le lecteur devine un éloignement simplement formel du discours initial. Il s'agit d'un artifice littéraire

¹⁸⁹ W.G. Sebald, *Séjours à la campagne*, op. cit., p. 148.

¹⁹⁰ Robert Walser, *Le brigand*, op. cit., p. 38.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 228.

de réconciliation, non d'une réconciliation entre Le brigand et la société bien pensante représentée par Édith et madame van Hochberg. Cette feinte miraculeuse consent tout au plus à clore le roman pour que Walser le propose à un éditeur, ce qu'il fera d'ailleurs. Mais elle ne permet pas de croire un instant en une rédemption programmée ou volontaire du brigand tant les moments de vérité précédents qui sont la matière même du roman, ont laissé l'impulsivité construire des connexions et de significations têtues impossibles à contrôler ou à éliminer dans un *happy end* inattendu. Le brigand reste brigand et c'est précisément comme tel que Walser entend qu'on le salue.

Walser se soustrait donc lui aussi aux conventions et à l'attente générale dans cette figure du brigand aux valeurs reconnues, immédiatement remplacées par d'autres. Refus, rejet, marginalité, errance, aventure, sont les mots qui viennent immédiatement à l'esprit avec ce dédoublement de l'écrivain, un pied dans la société pour écouler ses productions et un autre dans une frange à la nature indéterminée, mystérieuse aux yeux de tous, mais trop bien définie pour le brigand. Celui-ci a trouvé un refuge dans une certaine immobilité, dans l'exploration et l'expression de sa précarité et ce sont les vecteurs de sa clandestinité qu'il expose sans désirer s'affranchir de rien de ce qui le constitue. C'est à cette cachette qu'il renonce, dont il émerge pour aimer Édith, mais il veut l'aimer en brigand, non en « nigaud ou en mouille-culottes ou en marchand de dentelles¹⁹² » comme il qualifie l'actuel amant d'Édith. S'il revendique qu'on croit en lui dans cette fin heureuse, c'est avec la distance nécessaire de l'humour.

Une petite aquarelle qu'un jeune peintre à peine sorti de l'adolescence exécuta, nous a donné l'impulsion d'où sont sorties toutes ces pages culturelles. Réjouissons-nous de cette victoire de l'art. Aujourd'hui, mesdames et messieurs, je m'admire presque. Je me ravis. Vous aussi dans

¹⁹² *Ibid.*, p. 225.

l'avenir vous croirez de nouveau, plus vite et plus intensément. En moi. En douter serait un manque d'humour¹⁹³.

Comme ces lignes arrivent après plusieurs pages véhémentes¹⁹⁴ ou le brigand disserte longuement sur son dégoût pour ceux qui croient en lui, on comprend que l'humour soit devenu le liant nécessaire pour faire passer ce glissement soudain du rejet à l'adoption. Le brigand ne sera jamais prêt de changer de valeurs. Là réside sa force ou sa faiblesse, mais dans tous les cas, il en a accepté les règles.

Revenons au brigandage. Dans le roman, lors de la rencontre avec l'amant d'Édith, la femme que le brigand aime, il lui révèle qu'il est un écrivain et qu'il écrit un roman. Le roman, lui dit-il alors, se rapporte principalement à Édith. L'ami d'Édith insulte le brigand. La réponse de celui-ci montre alors un des aspects de sa conception du brigandage. Elle démontre aussi à quel point le brigandage appliqué à l'écriture est, selon Walser, un art extrême, dont la Loi peut être, avec ou sans grandeur, susceptible de servir une seule cause : la sienne.

Rigoureusement parlant, répondit le brigand, nous tous qui écrivons des romans et des nouvelles sommes des salauds, dans la mesure où nous faisons preuve d'un manque d'égards plein d'égard, d'une douce audace, d'une peur intrépide, d'une gaieté douloureuse et d'une douleur gaie au moment où nous appuyons sur la gâchette, c'est-à-dire quand nous tenons en joue nos très estimés modèles. C'est comme cela dans la littérature¹⁹⁵.

Cette conscience du fonctionnement de la littérature ne serait que banale si elle n'était immédiatement complétée par l'accusation d'inhumanité, accusation proférée en réponse au brigand par l'amant. C'est cette inhumanité de l'inspiration littéraire qui criminalise, en regard de la société, l'écrivain Walser derrière le masque du brigand.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 224.

¹⁹⁴ Après avoir affirmé « je crois en moi » (p. 174), il développe longuement l'idée que « croire ne coûte absolument rien, n'est-ce pas » (p. 175) puisque « la croyance et la déclaration qu'on en fait ont causé au moins autant de dommage qu'elles n'ont apporté d'aide ». L'attitude de Walser est alors la suivante : « J'aime mille fois mieux qu'on ne croie pas en moi, car ça ne vous lâche plus ensuite », *ibid.*, pp. 174 et suivantes.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 202.

De naufragé de l'existence, de paria et d'errant sans protection, Le brigand se pare à cause de la littérature, de valeurs encore plus contestables qui le rencignent dans une sorte de néant social dont il ne parviendra pas vraiment à sortir. On l'accuse d'être égoïste, d'être un vaurien ; on montre du doigt sa paresse, son masochisme, ses erreurs, son arrogance ; on attaque son refus supposé du bonheur et enfin la vampirisation littéraire de son entourage. De tous côtés, le brigand est ostracisé pour sa nature profonde et exacte, sans d'autre contrepartie qu'une croyance en lui qu'il récuse comme s'il s'agissait d'un espoir composé de pitié et d'affection fausse. Chaque registre de ses attaques et remise en cause lui demande de sacrifier à la norme littéraire, au rôle d'écrivain reconnu par le public, ses talents d'écrivains et de poète assimilés à ceux d'un voleur à la tire.

Ce que ne dit pas le brigand mais ce qu'il suggère dans les blancs de son texte, c'est que l'écrivain véritable ne vit pas comme les autres, ne se socialise pas comme eux ; son regard sur la vie et les gens est peut-être celui d'un voleur toujours avide mais c'est là que réside sa créativité, dans la mutation de la réalité en images poétiques, en rêves méconnus. Pour l'aider à perpétuer ses larcins, « [...] il se qualifie de *gefühlloser Halunke* : un chenapan, un malandrin – mais le mot allemand est préférable : un *Halunke* « dépourvu de sentiments¹⁹⁶ ». Sa froideur subjective permet de réaliser plus aisément les délits, les vols et les expropriations subjectives pratiquées pour le bénéfice littéraire du brigand. Elle ne supprime pourtant pas la culpabilité mais la voile quelque peu.

Le brigand est conscient qu'il réalise ainsi un méfait dans une longue suite de délits ; ce qu'il baptise comme ses « méfaits tous prémédités et [...] ses négligences trempées dans la présomption¹⁹⁷ » constituent les manifestations, de son propre avis, les plus communes de sa personne. Ce nœud de forfaits insinue sa grande capacité à l'observation et la mémoire qui répond à ce don. Ses captations de réalité deviennent

¹⁹⁶ Fleur Jaeggy, « Öde », *Europe*, loc. cit., p. 160.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 128.

ainsi une sorte d'escroquerie plus ou moins douce du monde et des gens, qui sous couvert de la conservation d'un présent évanoui se joue aussi de la sincérité et de la franchise de l'auteur. La capacité imprévisible de la vérité en littérature à rester confinée dans son territoire, l'audace de Walser à utiliser comme présences, ses relations et ses rencontres ou les variations sur ses errances identitaires, ressemble fort à une inversion de son besoin de franchise et de sincérité, de la restitution sentie du moment, du rapport vrai avec le détail, élevés au rang d'une éthique intérieure à l'écriture walsérienne. Pour mieux faire apparaître cette vérité qu'il trouve dans les objets inanimés (la cendre) ou dans les croisés pendant la promenade, Walser, mais aussi *Le brigand*, vont « s'identifier avec le système qui tente de la broyer et se fondre dans le décor pour ne pas être repéré¹⁹⁸ ». La fin édifiante du *Brigand* ne semble pas avoir d'autre justification que cette absence de retenue vers la dilution avec l'ennemi dont témoigne un complet renversement de perspectives.

Dans *Le brigand*, la franchise est toujours au centre du roman, constamment sollicitée, invoquée, mais de façon si particulière à Walser qu'elle lui fait écrire dès la première ligne « Édith l'aime. Nous y reviendrons. » La sincérité du brigand est réjouissante, entière, mais à chaque fois ou très souvent suspendue, et superbement stoppée par les propres difficultés d'exposition du narrateur qui la tient à distance comme pour se soustraire à ses conclusions. Clandestinité ou déchirement entre témoignage et résistance durable ? Ce qui est certain c'est que Walser ne va pas droit au but mais au contraire instruit les conditions persistantes de sa soustraction aux appels qui lui sont faits. L'écriture est aussi un abri et une ruse contre l'ordre. Pour le brigand, elle sert aussi bien à s'exposer qu'à se soustraire et perpétue son escamotage, sa clandestinité.

Cette perversion de l'intention, perversion de l'idée de franchise, lui est imposée par son exercice de l'écriture, par l'altérité imprévisible qui va et vient entre

¹⁹⁸ Claudio Magris, *L'anneau de Clarisse*, op.cit., p. 256.

le brigand et l'auteur. La pratique organisée de cette altérité libère des détails et des faits comme autant de secrets persistants qui composent et appartiennent à une troisième entité composée de l'unité du brigand et de l'auteur comme technique de brouillage du véritable Walser. Cette ressource scripturale dérobe ce qu'elle devrait révéler par le mouvement incessant, sporadique qui anime le style de la prose, un style dirigé contre lui-même et surtout, un faisceau de lignes narratives qui luttent contre le genre littéraire choisi. Ces tensions devraient conduire le brigand à la rédemption où au naufrage sous couvert de la sincérité et de la franchise qui constituent les paramètres éthiques du roman. C'est pourtant la voix médiane, celle située au dessus du vide, qu'il choisit.

Cette voix lui permet d'affirmer son autonomie, bonne ou mauvaise, danger ou chance, et parce qu'il tient aux gens¹⁹⁹ celle-ci doit être entière. C'est son intégrité que le brigand défend avec acharnement dans son refuge intérieur contre l'hostilité, une intégrité qui passe par les sentiers mystérieux de sa clandestinité rigoureuse, d'une détermination déguisée sous le masque d'une obscure flânerie ou d'élans impulsifs. La silhouette et les impulsions du brigand n'appartiennent qu'à lui, elles sont l'expression de son identité et c'est en connaissance de cause qu'il ne changera pas et refuse toutes modifications à sa nature. Les conditions de sa liberté sont à ce prix. Et pour cette raison, il demeure insaisissable²⁰⁰. Cette certitude l'installe dans l'arrière plan inaccessible de l'incompréhension des autres et l'écriture, comme bastion, est l'expression de cette soustraction qui ne s'avoue pas mais demeure tout entière convoquée pour maintenir l'écart entre lui et le monde.

Dans ce sens, son pouvoir d'intervention doit être équilibré et la sensation d'être persécuté pour ce qu'il est implique en retour l'idée de la revanche ou même de

¹⁹⁹ Robert Walser, *Le brigand*, *op.cit.*, p. 121.

²⁰⁰ Walser multiplie dans le roman les mises en garde contre un éventuel conditionnement social et psychologique du brigand, ainsi celle-ci : « On a essayé en un mot de lui implanter la morale. Y réussira-t-on, c'est encore la question, car tout comme avant il porte assez haut la tête, sans pour autant provoquer », *ibid.*, p. 64.

la méchanceté. Walser n'affirme jamais que l'écriture puisse avoir une portée objective, toutefois, du fond de sa subjectivité, subjectivité « monstrueuse » sous le regard moral des autres, il n'hésite pas à utiliser l'écriture comme arme pour régler quelques comptes personnels. Édith est un exemple, mais Walther Rathenau que nous avons déjà cité ou son ancien condisciple d'école et les différentes logeuses qu'il mentionne dans son roman sont bien présents pour exprimer la réalité d'un certain cynisme, proche de celui d'un enfant prêt à se venger quels que soient les moyens utilisés. La littérature, il est vrai, demande ce cynisme, ce « manque d'égards plein d'égard » par rapport à la réalité, mais Le brigand maraude sans véritable retenue éthique ou même sans véritable retenue tout court, porté par la passion rejetée. Il a avoué ailleurs²⁰¹, nous l'avons mentionné, avoir également maraudé dans les textes des autres, y retenant ce qu'il pouvait utiliser dans ses écrits. Walser avoue toujours un maraudage de coupable. Et c'est cette culpabilité qui résume et démasque, en partie, sa littérature comme une provocation consciente à l'égard de la réalité. Le contexte scriptural du brigand, son retrait proclamé de la société en grande partie à cause de son métier d'écrivain et la revendication de ce retrait par les traits psychologiques énoncés pourraient être issus de cette contradiction entre la possibilité offerte par la fiction de saturer de grâce ou de malheur un paysage de rencontre, et Le brigandage éperdu de la nature dont ses fictions sont issues. Walser constate que dans ses romans, paysage ou apologie de soi-même, « le produit est factice²⁰² ». Cette facticité résiste à toute classification et Walser s'immerge en elle, sachant que le résultat est cette dissociation qu'il constate sert, finalement, son besoin de renonciation et de dissimulation²⁰³. Walser réagit ici aussi bien en poète qu'en homme, son avenir à Herisau, est déjà en quelque sorte, posé. Sa propension à donner

²⁰¹ « Tirer immédiatement de la chose lue un récit personnel [...], trouver matière à écrire en effilochant, en plumant la production d'un autre, ... », Robert Walser, *Sur quelques-uns et sur lui-même*, op.cit., p. 136.

²⁰² *Ibid.*, p. 160.

²⁰³ Simon Tanner dans *Les enfants Tanner*, op.cit., « ne fait que raser les murs et passer par les trous », p.16.

une voix aux arbres, aux feuilles ou aux contes implique aussi le choix déterminé d'une *place* pour l'auteur dans le cours de la recreation du monde par son écriture. C'est sans hésitation l'univers de l'imagination offert par l'écriture qui est choisi. Walser, dans les fragments des microgrammes, se met écrire comme porté par l'écriture, et toute distance semble s'annuler entre lui et l'écriture puisqu'il s'y est réfugié jusqu'à s'y perdre. L'existence du brigand devient alors cette expression de non-distance avec l'identité de Walser écrivant. Mais, il n'empêche que la facticité constatée auparavant demeure puisque le monde objectif résiste à la silhouette d'encre du brigand bien qu'en lui la matière spirituelle et vibrante de Walser se redimensionne sous le masque littéraire du brigand.

De là cette propension à refuser toute marque d'estime, à vouloir demeurer à l'écart, à manifester une distance envers soi-même infranchissable, car le travail de l'écriture systématise le vol. Parfois Le brigand atteint une limite personnelle. Il est désarçonné par une réplique, à bout d'arguments, ou ivre. Son aptitude au brigandage pourrait alors changer. Il aurait pu utiliser ses talents comme tout le monde lui demande. Alors, en réponse, Le brigand rit ou réapprend à rire malgré la persécution sociale²⁰⁴. Il rit beaucoup dès qu'il est acculé à devoir considérer une responsabilité ou une menace proche, c'est sa seule défense. Rire pour fuir, rire pour ne pas s'emprisonner, rire par refus de toute catégorie.

Il se manifeste comme une distance du sujet à lui-même qui se dédouble spontanément dès que quelque chose semble l'enfermer dans une définition. C'est ce qui provoque le rire, rire jubilatoire né de l'étrangeté hors de propos, pour un sujet indéfini, de se voir défini subitement, rire et joie de s'échapper encore...²⁰⁵

Cette facticité associée à l'irréductibilité de Walser - ou du brigand - sont une façon de réprimer le monde et de le refuser, de s'enfouir dans une cache irréductible et

²⁰⁴ « Se croyait persécuté. Soit, il l'était en fait, mais peu à peu il réapprit à rire. » Robert Walser, *Le brigand*, op.cit., p.74.

²⁰⁵ Joël Roussiez, « Robert Walser : un agir sans vouloir », *L'atelier du roman*, loc. cit., p. 38.

intime où il sera indélogeable. Le brigandage est la manière pour Walser de ne pas s'écouler au gré des sollicitations, de ne pas, dit Claudio Magris, « épuiser son mécanisme ».

L'individu qui écoute cette voix – et en réalité se parle, avec elle, à lui-même – exprime l'exigence d'une identité qui lui soit propre, qui ne soit pas réductible à la combinaison interchangeable des morceaux du collage²⁰⁶.

Fidèle en cela aux bartlebys, Walser affirme paradoxalement par le choix de la négation et de la clandestinité, son existence et son individualité, y compris par le ressort créatif de l'écriture. Dans sa prose, et c'est peut-être là son attente, facticité et authenticité s'invitent l'une l'autre à dépasser tout antagonisme en se réalisant dans un univers poétique échappant à toute distinction de cet ordre. Puisqu'il n'est pas impossible, écrit Walser en 1926, « qu'une apparente irréalité aurait pour moi plus de contenu, serait donc plus réelle, que la prétendue réalité existante dont on se plaît tant à vanter les mérites²⁰⁷ ».

Plusieurs traits convergent pour affirmer la clandestinité du brigand réfractaire. Il est évidemment un ennemi de la société²⁰⁸ et en adversaire déclaré à sa propre existence littéraire ou non, de plus il n'obéit pas au narrateur comme il le devrait²⁰⁹. Le brigand a sa propre vie, clandestine, qui s'expose peu à peu en se promenant. Comment devient-on un brigand s'interroge Le brigand ? Il faut avoir peu de conscience, et la sienne, de plus, ne le fait pas souffrir. Il faut avoir de l'esprit pour trancher « de la tête aux pieds la tête des persécuteurs²¹⁰ ». Nous passerons sur les responsabilités attribuées à la famille pour ne nous attacher qu'à celles en rapport avec l'écriture.

²⁰⁶ Claudio Magris, *L'anneau de Clarisse*, op.cit., p. 570.

²⁰⁷ Robert Walser, *Sur quelques-uns et sur lui-même*, op.cit., p. 158.

²⁰⁸ Robert Walser, *Le brigand*, op.cit., p. 22.

²⁰⁹ « Et puis, pour dire les choses rapidement, j'ai là un représentant qui ne m'obéit pas. Je l'abandonne à sa mauvaise tête. Je saurai superbement l'oublier. », Robert Walser, *Le brigand*, op.cit., p. 11.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 165.

Toutes ses qualités ont grandi sur le terreau proclamé d'une grande modestie qui trouve un débouché dans l'écriture et la littérature. La modestie de Walser correspond à sa conception du métier d'écrivain comme un travail de l'artisan. Walser se tient consciencieusement en marge de l'institution littéraire, et cette marginalité, il la revendiquera avec fermeté même lorsque Carl Seeling lui proposera une sorte de réhabilitation éditoriale. Combiné à sa modestie, nous avons aussi constaté son mépris des écrivains n'ayant rien fait pour empêcher l'arrivée de Hitler au pouvoir en Allemagne ; il continue dans cette veine en écrivant dans *Le brigand* que « les auteurs ont pour habitude de témoigner aux éditeurs un respectueux mépris, mélange de sentiments qui est pleinement appréciée²¹¹ ». Des auteurs aux éditeurs, la littérature dont il se sent exclu ne trouve ainsi aucune grâce à ses yeux. Walser renforce ses tendances à la dissimulation, au renoncement, et *Le brigand* vise à resserrer les traits rétifs qui forment sa clandestinité dans les lettres. Il se vit comme un clandestin, et son travail d'écrivain, de fournisseur de copie, comme il le désignera, le classe en effet à part du monde de l'édition classique. Être un artiste ne le tente pas. Il se définit par la modestie, la discrétion et comme un artisan. Il se vit en travailleur manuel non en artiste parce que l'art est bien trop loin de la vraie vie.

Robert Walser, un artiste ? Il se qualifie lui-même de romancier artisanal. « Quand je suis bien luné, c'est-à-dire de bonne humeur, je taille, coud, rabote, tape, martèle, clou et assemble des phrases dont on comprend tout de suite le contenu. On peut, si on en a envie, m'appeler un tourneur écrivant. » [...] Qu'est ce qui le gêne dans la notion d'artiste ? C'est justement ce qu'il dit de l'art ; il est trop fin, trop bien élevé, et trop loin de la vraie vie, celle qu'il mène²¹².

Il professe que « nous avons tendance à croire que les écrivains les plus discrets sont les meilleurs, nous espérons trouver ici votre approbation²¹³ ». Voici donc le décor planté de la clandestinité de Walser. Elle s'incarne par une absolue irréductibilité et

²¹¹ *Ibid.*, p. 126.

²¹² Marie Louise Audiberti, « L'artiste », *Europe*, loc. cit., p. 71.

²¹³ Robert Walser, *Le brigand*, op.cit., p. 146.

dans le fait qu'aucune sollicitation positive ne doit lui être imposée. Aucune attente n'est envisageable et toute croyance en lui sera repoussée sans ménagement. Walser croit en lui et cette assurance lui suffit. Le monde peut bien douter de lui, il n'en a cure. Le monde attend de lui livres et présences convenables, cela lui est indifférent, proclame-t-il. Il serait plus juste de dire qu'il est exaspéré de cette constante attention et de cette attente qui n'en finit pas et qu'il combat.

Enfin, pour terminer, il apparaît indispensable de mentionner que Le brigand finit par confesser à un médecin son désir de ressembler à une petite fille, de s'imaginer en serviteur. La propension à la soumission et aux jeux de rôle qu'elle implique a été évoquée. Il n'est pas dans notre attention d'ouvrir à nouveau cet espace trop vaste pour cette thèse. Toutefois, l'explication que donne le brigand/Walser au médecin nous semble à elle seule expliquer une grande partie de la clandestinité, le fil conducteur, imposée par son état au brigand :

D'une certaine façon, cher docteur, je peux tout faire, et peut-être que ma maladie, si l'on peut nommer ainsi mon état consiste à trop aimer. J'ai en moi une provision d'énergie amoureuse effroyablement grande, et chaque fois que je me mets à aimer n'importe quoi, n'importe qui, et c'est la raison qui fait que je passe en premier lieu pour un homme sans caractère, ce qui ne devrait pas manquer, s'il vous plaît, de vous faire rire²¹⁴.

Ainsi Walser voulait aimer le monde et les gens sans contrepartie, avec une candeur et une ignorance du monde qui ne pouvait que dresser en lui un brigand, un ennemi de monde qui n'avait de cesse de travailler à sa perte.

Walser donne pourtant une inoubliable leçon d'humanité. Comme tous les bartlebys, il n'a jamais été jusqu'à effacer les valeurs de son irréductibilité et c'est peut-être aussi grâce à cette volonté inébranlable maintenue pour demeurer soi-même, malgré et avec son constat spécifique de l'état de la littérature et son refus des tentations du monde, que ses œuvres se perpétuent.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 171.

5.12 REPRISES ET DISSÉMINATION, DEUX IMPACTS LITTÉRAIRES DE ROBERT WALSER

5.12.1 *Docteur Pasavento*

Docteur Pasavento de Enrique Vila-Matas, roman de 2005, est une suite de variations sur la disparition en littérature avec comme trame de fond la vie et l'œuvre, le silence et les refus de Robert Walser. Organisé sous la forme d'une enquête, l'écrivain Pasavento piste les ressorts de la disparition en littérature afin de disparaître à son tour, car disparaître est son rêve le plus absolu. De rencontres en évocations où fictions et réalité s'imbriquent, il finira par élaborer sa propre stratégie du renoncement calquée en partie sur les acquits de Robert Walser, maître en ce domaine. En effet, la matérialisation de cette stratégie ne peut manquer de croiser le chemin de l'écrivain suisse mentionné à de très nombreuses reprises dans le roman. Le récit évoque, en un cheminement parallèle, les principaux faits connus de sa vie; il s'en inspire et se dédouble comme le fit Walser dans *Le brigand* en suivant les pistes ainsi offertes par les différentes traces de sa disparition à l'écriture.

Pasavento se rend en Suisse, à Herisau l'asile où vécu Walser. À la fin du roman, toujours préoccupé de s'éclipser, il devient le docteur Pynchon afin de disparaître chaque jour un peu plus, évocation de l'auteur dont on ne connaît ni visage ni biographie crédible de l'auteur de *Vente à la criée du lot 49*²¹⁵. Pasavento, personnage de papier, est devenu « comme ce brigand walsérien qui se fondait tant dans le texte qu'il en arrivait à se dédoubler²¹⁶ ».

Le roman est divisé en quatre chapitres aux titres explicites : « La disparition du sujet », « Celui qui se considère comme disparu », « Le mythe de la disparition »,

²¹⁵ Thomas Pynchon, *Vente à la criée du lot 49*, Paris, Seuil, 1989.

²¹⁶ Enrique Vila-Matas, *Docteur Pasavento*, *op.cit.*, p. 429.

« Écrire pour s'absenter ». Mais, ce qui nous intéresse dans ce déroulement, c'est la manière dont Vila-Matas utilise son amitié littéraire dans le contexte d'un roman, sans que la matière de son renoncement et de sa disparition ne se révolte jusqu'à interrompre son écriture. L'intrusion de Walser dans le roman commence²¹⁷ par la mention du rapprochement que fait W.G Sebald²¹⁸ avec son grand père à propos des photos fort ressemblantes de l'un et de l'autre et de leur mort, survenue le même jour de Noël, dans la neige.

Imitation et ressemblance sont ici convoquées pour introduire l'art de s'estomper. « L'imitation comme désengagement » est une des questions non résolues qui accompagne Walser pour Roussiez²¹⁹. C'est par les aspects composites de la disparition que Vila-Matas explique l'activité littéraire et le vécu de l'écrivain suisse comme l'art de disparaître. « Peu d'auteurs » écrit-il, « ont réussi à s'éclipser aussi parfaitement, embusqués dans leurs propres mots, satisfaits de leur invisibilité²²⁰ ». La propension de Walser à l'anonymat et au silence fascine le Pasavento du roman. Avoir tout laissé en arrière, abandonner le fardeau de son identité d'écrivain, note-t-il pour se promener anonymement au milieu de paysages enneigés c'est se cacher, de disparaître bien avant la certitude de l'abîme qui vient. Sa prose est à l'exacte mesure du sens de la fuite et de l'errance et, commente encore Vila-Matas, de l'inaccessibilité de toute expérience²²¹.

Le comportement de Walser dans l'asile de Herisau est dépeint avec une absence complète de perspectives. Il s'agit d'une routine journalière attribuée à un des personnages du roman, Morante, mais où il est aisé de reconnaître les descriptions du quotidien de son ami par Carl Seeling. Tout avenir dans cette routine banalisée est tué. Encore une fois, l'enfouissement dans le non particulier, par l'organisation de

²¹⁷ *Ibid.* p. 41.

²¹⁸ W.G. Sebald, *Séjours à la campagne*, *op.cit.*

²¹⁹ Joël Roussiez, « Un agir sans vouloir », *L'atelier du roman*, *loc. cit.*, p. 38.

²²⁰ Enrique Vila-Matas, *Docteur Pasavento*, *op.cit.*, p. 49.

²²¹ *Ibid.*, p. 49.

toute activité journalière, tue toute diversité. L'impersonnalité du multiple supprime de l'expérience, l'unicité dont elle devrait se prévaloir pour enrichir l'imaginaire. La disparition de Walser est ainsi montrée dans son affinité avec le refus de la responsabilité personnelle.

Lorsque Vila-Matas évoque les microgrammes de Walser c'est en les attribuant à Morante qui lui-même écrit des microtextes. Du dialogue entre Morante et Pasetto, il ressort que les microtextes/microgrammes existent peut-être pour ne pas enfermer la vie dans la littérature avec « un début et une fin²²² ». La vie ne rentre pas dans la littérature mais la littérature peut influencer sur la vie. Et Morante de mentionner que la vie n'a pas de trame. Issus de la méthode au crayon évoquée par Walser, les microgrammes, tous écrits au crayon dans une calligraphie superbe et régulière, présentent toutefois une affinité troublante entre les matériaux et le tracé du crayon qui devait, nous dit Vila-Matas, « être un des plus grands charmes de sa méthode²²³ ».

L'écriture continue ainsi à marquer de son trajet la disparition de Walser selon ce que Walter Benjamin en avait dit : « On pourrait dire qu'il s'absente en écrivant²²⁴ ». L'invocation de Walser serait incomplète si ne figuraient pas sa modestie, son goût du bavardage par l'écriture (l'écriture pour l'écriture), « le vainqueur secret de la bataille contre les romans à message²²⁵ », son angoisse cachée et ses tendances à pourfendre tout pouvoir. Du côté de l'écriture, Vila-Matas note que, dans *Le brigand*, « c'est le récit qui parle alors que les personnages se taisent²²⁶ ». Cet ensemble de constats repose sur une démarche plus large, à savoir la disparition du sujet. Vila-Matas affirme qu'il faut retrouver le plaisir de dire je. Et pour dire je, il faut

²²² *Ibid.*, p. 112.

²²³ *Ibid.*, p. 284.

²²⁴ *Ibid.*, p. 119.

²²⁵ *Ibid.*, p. 168.

²²⁶ *Ibid.*, p. 208.

savoir vivre mentalement à la pointe extrême du monde, m'y promener et y essayer des pensées et des récits nouveaux, m'installer dans l'abîme, tenter d'aller plus loin et, par conséquent, disparaître, mais de ne pas le faire de façon aussi simplette, uniquement en employant le pronom *il*, mais en disparaissant vraiment, en m'éclipsant complètement²²⁷.

La stratégie du renoncement naît de l'impossibilité du je. Si le sujet veut arriver à se retrouver lui-même, à s'exprimer, il doit creuser sa place dans une anfractuosité sociale, un lieu dépourvu de toute reconnaissance, méprisé et oublié qui lui permettra de s'enfouir, de s'estomper complètement hors de tout rôle, hors de toute interpellation, hors de toute contrainte.   cette condition du lieu, le sujet peut réapparaître et permettre à l'intime de ne plus se diluer dans les expressions d'un *il* interchangeable.

Que trouver de plus à Walser ? Beaucoup d'autres choses écrit Vila-Matas : son ironie et « son intuition de la bêtise du monde occidental ²²⁸», l'impuissance face au pouvoir. Ce qu'il faut retenir de la stratégie du renoncement suivie par Pasavento, c'est qu'elle passe surtout par la désertion de l'écriture avant d'emprunter le sentier occupé par Walser ou par d'autres écrivains. Vila-Matas résume les intentions de son roman en attribuant à Pasavento la rédaction de sept tentatives de suicide qui constituent par ailleurs un résumé des motifs du roman (s'éclipser derrière ses propres mots, la disparition du sujet, la fascination du néant, le caractère solitaire de la création artistique, le rejet radical de la célébrité, la création d'une littérature hors de portée du public, etc.). Ses tentatives suivent fidèlement le chemin subi, parfois exploré, par Walser. Stratégie du renoncement et suicide métaphorique voisinent dans la mesure où toutes ces tentatives de suicide sont conçues comme des tentatives d'affirmation du moi²²⁹.

²²⁷ *Ibid.*, p. 59.

²²⁸ *Ibid.*, p. 271.

²²⁹ *Ibid.*, p. 384.

Vila-Matas met ainsi en évidence une stratégie du renoncement qui semble ne déboucher que sur la répétition du cas emblématique de Walser dans un contexte plus historique et plus large de perte du sujet dans la littérature mais aussi de fragmentation dans une aliénation sociale accélérée.

Constatons que ce Walser fictionnalisé prend une signification poétique toute particulière qui évacue une bonne partie du réalisme et du vécu de Carl Seeling lors de ses promenades avec Walser par exemple. Vila-Matas livre ici un jeu de possibles négatifs. Ils sont mis au service d'une fiction adroite dont l'objectif est d'utiliser les ressources du retrait de Walser comme leviers d'un renoncement annoncé. L'auteur exprime, à l'aide de tous les aspects d'une vie et par ses œuvres, le versant pentu des propriétés d'une disparition programmée resserrée en dimensions quasi identifiables. Écriture comme gouffre, constat de la déshumanisation ou impossibilité de l'expérience privée, les pulsations de la négation walsérienne servent à l'argumentaire de Vila-Matas et donnent une coloration singulière au mythe de la disparition en littérature lorsqu'il s'applique à la littérature et à l'écrivain. Ce qui brille, semblable en cela aux récits de Walser, ce sont les trous noirs et les béances, l'impossibilité à expliquer ou à montrer ce qui participe réellement de la renonciation à l'écriture. Quand bien même Vila-Matas parvient à identifier un certain nombre de faits, de lieux, et d'attitudes donnant un statut très authentique à la disparition de Walser dans l'agraphie, son absence, le singulier paradoxe d'écrire pour s'absenter, n'est pas réductible à une analyse ou à une fiction adroite. Ce qui constitue le mythe de la disparition du reclus de Herisau est précisément situé dans le non-dit, dans l'inexprimable, dans le fait par exemple que Walser ne parla jamais de son roman *Le brigand* et des microgrammes récupérées à sa mort par sa sœur. Il existe une ligne de démarcation dans la compréhension de Robert Walser franchissable seulement par la poésie. Pour un poète englouti dans l'infini des mots, la poésie, incertaine, lumineuse, permet seule d'exprimer l'inexprimable.

L'articulation de passionnantes recherches fonctionnelles, comme celles de Peter Utz, avec l'apport poétique de Vila-Matas donne un élan indubitable au potentiel d'interpellations énoncé ou dissimulé par Walser dans son œuvre et dans sa vie. Par ailleurs, s'il est impossible de quantifier un tel apport négatif dans la littérature, ni même de le hiérarchiser d'un point de vue littéraire et critique, la charge poétique de son œuvre et de sa vie, et même de sa vie comme œuvre serait-on tenter d'écrire, permet de ne jamais perdre de vue ce qui constitue l'unité profonde de sa poésie et la densité humaine de l'angoisse, mêlée d'espoir et de renoncement, mise en lumière dans sa vie et dans les microgrammes. Walser n'a pas la clarté d'un modèle mais sa négation, son renoncement, sa dissolution dans l'écriture puis son potentiel poétique offrent l'accès à une mise en lumière de forces antagonistes dans la littérature même. Ce sont ces forces que Vila-Matas désigne derrière son enquête et sa fiction. Sa stratégie du renoncement montre du doigt l'inauthentique et la ruine de la littérature contemporaine avec la désagrégation du sujet partout autour d'elle mais aussi la dissolution de la responsabilité personnelle et l'espérance d'un dépassement qui empêcherait de sombrer.

C'est au sursaut que ce livre invite avec une limite interne, qui intervient comme un mur devant l'expression et que nous avons déjà identifiée chez Vila-Matas, celle de la trahison. Trahison personnelle de Vila-Matas auteur vis-à-vis du modèle exemplaire que Walser représenta un jour à ses yeux et que la reconnaissance sociale de l'écrivain Vila-Matas a sabordé. La réussite de Vila-Matas démontre aussi la qualité de sa défaite, une façon de reculer devant sa disparition, devant son absence. Un compromis qui ne peut plus sauver l'écrivain ou le personnage désarticule le discours du docteur Pasavento : fiction il est, fiction il restera. La vie est différente. Le brigand de Walser avait, lui, un pied dans la réalité, un pied dans la fiction. Pour lui, la vie était plus vraie ailleurs et la réalité se refermait sur une vie sans potentiel. Walser poussait sa réalité jusqu'à l'extrême franchise lorsqu'il décrivait les

formes de l'absence du brigand, Vila-Matas fait de la stratégie du renoncement un exercice de style sans enjeu autre que littéraire.

Pour Walser, démontrer son existence n'était pas une question de compromis, surtout pas littéraire. En réalité, faire un bout de chemin avec Walser, c'est accepter ses principes moraux : être un parfait zéro et disparaître.

5.12.2 « Lui pas comme lui »

Lorsque Vila-Matas cherche à installer Walser dans toutes les directions offertes par son roman - personnages, motifs, lieux, paysages, réflexions, rencontres -, le sujet narratif commente pas à pas sa progression dans la stratégie du renoncement ; de la sorte il revient sans cesse vers lui et le secret de Walser demeure une continuelle interrogation, un impossible objectif, une vérité incertaine. Elfriede Jelinek, quant à elle, plonge dans Walser. Son texte, destiné au théâtre mais lisible comme une prose, donne à voir le tourment intérieur de Walser, l'introuvable vérité derrière la verroterie des écrits et des témoignages ou des photos. Jelinek met en scène un je et un nous qui cherche une fusion dans la tension entre les deux lieux, entre les deux voix, interpellées parfois par plusieurs autres voix annexes d'acteurs couchés dans des baignoires semblables à celles utilisées dans les asiles de jadis²³⁰. C'est peut-être un mort qui parle, le mort Robert Walser photographié le 25 décembre 1956 par la police helvétique, regard éteint, le visage vers ciel, une main projetée ailleurs, le chapeau tombé lui aussi dans la neige blanche comme un néant absent de tout. Photo de la mort indicible qui vient de frapper, pose macabre et poétique, et rappel du don de Walser. Car cette mort il l'avait écrite et prédite dans sa merveilleuse nouvelle « Retour dans la neige²³¹ ». Mais c'est aussi un respectueux salut, une reconnaissance

²³⁰ Ce sont les seules indications scéniques données au début du texte. Elfriede Jelinek, « Lui pas comme lui », *Désir & permis de conduire, recueil, op. cit.*, p. 73.

²³¹ Robert Walser, *Retour dans la neige, op. cit.* pp. 76-83.

et une rencontre que Jelinek tente dans ces quelques pages. « Elle s'étire en vous, l'âme qui voudrait bien devenir langue sans plus jamais avoir affaire à vous-mêmes²³² ». Le désir d'écriture ici relevé, une intertextualité intense se met à l'œuvre dans le texte. Elle convoque l'univers de Walser, la promenade, l'œuvre qui parle, la musique et la danse, les chambres vides et la neige. Mais plus encore ce sont des expressions typiques de Walser qui ponctuent le texte (par exemple : « je me revêts d'une ravissante absence d'esprit²³³ ») qui lui donnent un sens. Le mort parle, et en même temps ne parle pas. Il se dirige vers lui alors qu'il est couché, immobile dans la neige. En poète, il échoue et se dépose comme une lueur provisoire et consumée mais encore incroyablement présente. « Le poète, nous dit Jelinek, est son point de départ, mais il se quitte aussitôt²³⁴ ». L'articulation du texte de Jelinek pourrait-être résumée par Walser lui-même :

Ce que nous comprenons et aimons nous comprend et nous aime. Je n'étais plus moi-même, j'étais un autre, mais pour cette raison même, je n'en étais que davantage moi-même²³⁵.

Pendant deux pages de présentation, la prédominance du il et du vous donne l'impression de chercher une attaque, des points de pénétration pour saisir l'inconnu de l'expérience de Walser. Le paysage est placé par des phrases nettes. « Qu'est ce que le poète cherche à dire par sa personne ?²³⁶ », questionne Jelinek. Création et personne se confondent et tout ce qui surgit du travail créatif est finalement si petit qu'on le regarde avec circonspection. Personne n'y croit bien que l'enfance brille de ses feux dans le langage. La musique du langage n'affaiblit pas la vie car la langue c'est la vie-même²³⁷. Bien sûr, c'est l'œuvre qui parle, écrit-elle en mentionnant la *Belle au bois dormant*, conte défini par le silence et le rêve, alors que Walser n'a

²³² Elfriede Jelinek, « Lui pas comme lui », *op.cit.*, p. 73.

²³³ *Ibid.*, p. 89.

²³⁴ *Ibid.*, p. 73.

²³⁵ Robert Walser, *La promenade*, *op.cit.*, p. 137.

²³⁶ Elfriede Jelinek, *Lui pas comme lui*, *op.cit.*, p. 74

²³⁷ *Ibid.*, p. 75.

réécrit que *Blanche Neige* et *Cendrillon* pour de suite se rétracter : « Mais non, votre œuvre ne parle pour vous ! ²³⁸ »

Le je s'impose alors sans qu'on sache si une fusion est intervenue ou si c'est le mort qui parle avec son propre rythme et sa réactivité. Il n'y a pas de pont entre le langage et la vie. Il est temps que le je renvoie à ses expériences intérieures, à ce qu'il a franchi, immobile pendant ses promenades dissolvantes. Il écrit pour « éviter de se fréquenter²³⁹ » et se tourne par pure lâcheté vers un improbable dialogue avec les objets afin de se détourner des hommes.

Puis retour vers la distance, « un étranger meurt après avoir cessé de parler vingt-trois ans de silence²⁴⁰ ». Et l'image du mort se précipite à nouveau. Son chapeau a roulé au loin, il doit le ramasser parce que rien n'a encore été dit ni écrit par l'homme au chapeau. Il est invisible et le restera si aucun geste ne provient de lui. Le mort dit

Vous êtes venus de loin pour apprendre à me comprendre. Et malheureusement, je dois vous signaler que chaque haut-parleur, annonçant les horaires de départ, en sait plus long sur mes propres desseins que moi-même.²⁴¹

Mais il parle un peu, avoue qu'il est récalcitrant, doute de son abnégation, explique son désir ardent de solitude car la présence des autres « rend idiot et pauvre²⁴² ». Il se sait vulnérable, gommé de lui-même. Il refuse de s'enraciner, en route vers une limite inconnue. Le vivier de sa mémoire est-il celui de la mort, bien sûr l'image est tentante, mais « je » n'est pas certain de son affirmation car la gentillesse de la mémoire et sa bonté mais surtout son silence doivent être pris en compte.

²³⁸ *Ibid.*, p. 75.

²³⁹ *Ibid.*, p. 76.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 80.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 81.

²⁴² *Ibid.*, p. 82.

Le silence de la neige couvre les silences insondables qui permettent aux questions d'élever la voix. Maintenant, dans la force dissolvante qui enserre le naufrage de la voix, une nouvelle présence flotte, renvoie à un monde d'expériences antérieures. Quelque chose s'est délié, « un être, qui par la langue, sera tout en lui et avec sa voix couvre ce merveilleux silence. » La conscience se dissout à la limite extrême du silence caressant de la neige. Puis « réentend la langue de mes parents, de mes frères et de mes sœurs » et foule à nouveau le sol aimé²⁴³.

En cherchant une certaine proximité avec les dernières lignes de « Retour dans la neige », Jelinek termine sa nouvelle ainsi :

Le chaos commence et les ordres disparaissent. Péniblement, l'ébranlé tente de maintenir sa conscience, il réussit. Plus tard, confiant, il poursuit sa promenade²⁴⁴.

Jamais le nom de Walser n'est prononcé alors que cette prose gravite autour de la photo de son cadavre gisant dans la neige. Contrairement à Vila-Matas qui convoque l'écriture, les microgrammes, pour montrer l'enfouissement et la renonciation de Walser dans les mots, sa fuite éperdue dans leur univers infini, Jelinek choisit d'évoquer l'insaisissable course de Walser.

Ainsi le texte prend note de l'absence, de l'éloignement de ce que pourtant il évoque. Le promeneur est tout aussi insaisissable que sa déesse. [...] En marchant il veut détruire tous les points de repère. En tant que nœud de circulation mouvant où se croisent les chemins de la parole et de la marche, il doit craindre toute les lignes qui mènent droit au but et éviter tous les arrêts²⁴⁵.

Jelinek ne donne que quelques repères, n'insiste pas, ne fait pas une enquête, prend ce que Walser veut bien donner et laisse la parole instable et changeante aboutir pour elle-même à un bavardage enjoué mais tendu. Pur moment de possibilités, le mort est transparent mais lui ne sait pas qui il est et il ne peut se libérer

²⁴³ Robert Walser, *Retour dans la neige*, op.cit., p. 84. Ce sont les derniers mots de la nouvelle.

²⁴⁴ Elfriede Jelinek, *Lui pas comme lui*, op.cit., p. 90.

²⁴⁵ Julianne Vogel, « *Lui pas comme lui*. Absence la plus absolue » *Austriaca*, numéro 59, 2004, p. 104.

de lui-même pour donner une forme et un contenu à ses imperfections. Il est entendu que rien ne sera dit de plus que ce qu'il veut bien avouer mais pourtant une pulsation de sentiments se met en branle. Une sensibilité et une compréhension diffuse activent des secousses et une émotion indicible lève des nuances inattendues, des ouvertures face à l'état de conscience supposé de Walser. Le mort parle et ne renonce pas à sa dimension humaine, à sa singularité. Il interprète toujours sa perpétuelle dérobade, couché dans la neige, gagné au silence pour de bon, immobile et impeccable, inébranlable et fragile dans la plénitude de la neige²⁴⁶.

Ici c'est un mort qui parle, c'est un mort à qui l'on parle, un mort qui sait et ne sait pas qu'il est mort et qui franchit le seuil entre la vie et la mort dans les deux sens²⁴⁷.

La dissémination de la négation de Walser se répand de multiples façons. Jelinek a choisi l'émotion contrôlée et l'obsession de la photo du cadavre de Walser pour évoquer le monde de l'écrivain suisse. Nous retrouvons ici encore son refus du monde et sa déception des gens. Jelinek fait ressortir de façon habile la charge affective présente chez Walser et le deuil porté par lui, au moins pendant les vingt-trois ans de silence à Herisau. La solitude de l'écrivain, l'absence de lumière au bout du chemin ne peuvent que toucher le lecteur. La force de cette prose théâtrale est sans doute située dans la justesse de l'évocation et dans la capacité de Jelinek à montrer les béances et les inconnues, les fêlures exacerbées et la dignité de Robert Walser.

Vila-Matas et Jelinek ne détrônent rien de Walser. Chacune de leurs œuvres laisse place aux rêves hypothétiques de Walser et à la confiance que la littérature contemporaine, non neutralisée, peut trouver dans sa subjectivité effective. La

²⁴⁶ Michel Schneider dans *Morts imaginaires*, Paris, Grasset, 2003, évoque l'écrivain à partir de la photographie devenue mythique de sa mort. Walser y est étendu sur une neige immaculée, son chapeau a roulé un peu plus loin mais demeure visible. Il regarde le ciel. Le geste arrêté du bras, la main nue posée sur la neige, le visage exposé, les yeux ouverts sur une espace indéfini ; tout ces détails réunis donnent une présence encore étrangement vitale au corps couché dans la neige pure devenue sans limites.

²⁴⁷ Julianne Vogel, « *Lui pas comme lui*. Absence la plus absolue », *loc. cit.*, p. 104.

négarion qu'il incarne dans ces deux fictions, sur des registres différents, avec une grande cohérence, et dans laquelle il s'est montré si expert, semble pour chacun des deux auteurs, l'élément déclencheur le plus probant de ces deux œuvres.

5.13 NOURRIR LA MÉMOIRE

La voix de Robert Walser parle toujours et n'est pas prête à s'éteindre. Elle renvoie à l'excès légitime de l'identité et de l'exigence d'être, elle interroge la validité du lieu où réside l'individu. Nous avons noté le déploiement de sa négation aussi bien dans son écriture que dans sa vie. Le mécanisme de sa méthode du crayon a été une expérience patiente d'une unification intérieure différée. *La promenade* ou *Le brigand* ouvrent à la compréhension les ressorts de la négation qu'il ne pût jamais dépasser. Walser s'est donc terré dans un recoin tout comme Bartleby dans l'office de l'avoué, pour lui ce fut l'asile de Herisau. Il est devenu pour Vila-Matas un héros du refus total, pour Jelinek sa mort est l'expression d'un broyage social. Dans les deux cas, la clandestinité de Walser dans ses textes comme dans la vie, ses promenades de vagabond associées à la convertibilité des détails enregistrés, révèle l'intensité de l'interpellation de cet homme modeste qui sut si bien exprimer sa singularité, ses faiblesse et sa vulnérabilité, mais aussi son irréductibilité. Walser est demeuré en quelque sorte inatteignable. Seule la poésie si palpable de sa vie et de sa mort peuvent moduler ses sentences magnifiques, celles qu'il a prononcées mais aussi les autres qu'il a tues et que la fiction put invoquer librement ; sa poésie vit toujours dans son évocation et dans ses romans, dans ses petites proses, dans ses poèmes. C'est elle qui permet assurément un regard plus torve sur la littérature et les origines sociales de son exclusion. La convergence de ce regard avec la formule de Bartleby et les formes de l'absence identifiées dans cette thèse justifie *a posteriori* la parfaite cohérence de Walser avec son silence. Il permet alors d'accéder à sa négation et de comprendre de l'intérieur ce qu'il entendait lorsqu'il écrivait en faux naïf :

Pourquoi Walser a-t-il vécu toutes sortes de choses jadis ?

Parce que l'écrivain en lui était bien content de dormir, et ne l'empêchait donc pas de vivre. Et c'est ce qui le rend d'avis qu'on ferait bien de le laisser largement à son inconscience, et il prie ceux qui se font pour lui du souci de patienter une dizaine d'années, en souhaitant d'ici-là à ses collègues tous les succès imaginables. Pourquoi la réputation de Walser laisse-t-elle tout autre que lui moins froid que lui-même²⁴⁸ ?

Et l'inamovible Bartleby lui fait écho en refusant les pressantes sollicitations de l'avoué par une question posée à tous les lecteurs :

Le lendemain, je remarquai que Bartleby ne faisait que demeurer debout à sa fenêtre dans sa rêverie face au mur aveugle. Quand je lui demandai pourquoi il n'écrivait pas, il répondit qu'il avait décidé de ne plus faire d'écritures.

« Quoi, qu'est-ce encore ? m'écriai-je. Ne plus faire d'écritures ?

- Non.

- Et pour quelle raison ?

- Ne voyez-vous pas la raison de vous-mêmes ? » répondit-il avec indifférence²⁴⁹.

Quand à Robert Walser, sa détermination a été une longue bataille, pleine de blessures et d'indifférences ressenties, où le territoire gagné et libéré est demeuré inviolé toute sa vie, semblable à une passerelle vers le réconfort.

Il est maintenant étendu dans la neige immaculée, muet comme il rêvait de l'être. Aucune pression douloureuse dans la lumière neigeuse : Robert Walser, poète, prend congé comme un rêveur serein, le voici arrivé.

²⁴⁸ 'Walser sur Walser', Jean Launay, « Postface », Robert Walser, *Le brigand*, op.cit., p. 235.

²⁴⁹ Herman Melville, *Bartleby le scribe*, op.cit., p. 49.

CONCLUSION

Les bartlebys posent un acte de négativité majeur et le territoire de leur négativité s'affirme dans le renoncement à l'écriture et à la littérature. Leur refus du langage et leur silence permettent de caractériser l'évidence sensible de chacune de leurs absences. Ainsi les absences et les dissimulations de Fernando Pessoa ou de Robert Walser montrent de manière singulièrement différente l'inflexibilité de leur refus. La négation des bartlebys dénie toute capacité à la littérature et, dans le même moment, construit un écart où l'oubli de ce qui fut, leur position antérieure d'écrivain, se départit de toute attente future. Leur langage, lorsqu'ils expriment leur négation, devient alors l'expression d'un *langage inversé* dont on retrouve, chez la plupart des dialecticiens et particulièrement chez les héritiers de la pensée dialectique hégélienne¹, le commentaire. Le langage inversé signifie ici le dévoilement, et non la suppression, de quelque chose de caché et de nivelé derrière le langage commun que ce soit par la forme ou par les thèmes utilisés dans ce territoire du langage. Nous avons identifié à plusieurs reprises chez les bartlebys leur profonde défiance de l'écriture et leur préférence pour les territoires d'un imaginaire en expansion (Fernando Pessoa) ou paradoxalement pour la solidité des choses concrètes (Jean-

¹ Le négatif, affirmait Hegel, doit être à même de percevoir en soi-même le positif et c'est ce qu'exprime le langage inversé en « révélant » des vérités oubliées comme le sens original et les tensions authentiques d'une communication sincère liés ici à l'exercice de l'écriture. Cette négativité littéraire rappelle qu'il est possible et souhaitable de pratiquer une créativité littéraire en dehors de toute considération économique ou d'usage publicitaire et sans autre référence que le souci d'y exprimer ce qu'elle porte de propre vérité pratique et critique comme extension du champ de la communication. La négation est ainsi l'expression dialectique du mouvement d'accession à un dépassement et donc à l'affirmation de nouveaux contenus et de nouvelles formulations du langage. Ce mouvement est aussi un renversement de perspectives qui revient à réaffirmer le prédicat original de l'écriture, ses déterminations et son sujet, en fait sa substance, de façon à ce que le sujet n'y soit jamais perdu mais au contraire constamment rappelé. Cette correction est rendue possible par la fluidité des ressorts de la dialectique : « Dans la pensée concevante, le négatif appartient au contenu lui-même et est le positif aussi bien comme le mouvement *immanent* du contenu et sa détermination comme totalité. Compris comme résultat, il est ce qui ressort de ce mouvement : le négatif *déterminé* et donc aussi un contenu positif. », Hegel, *Préface à la phénoménologie de l'esprit*, Paris, Aubier-Montaigne, 1966, p. 141.

Pierre Issenhuth). L'inversion du langage comme tension négative s'accomplit en une sorte de regard objectif sur la littérature. Il rappelle que la littérature n'est plus en mesure de contourner la sentence donnée par la perte du sujet et qu'il faut alors renoncer à publier pour demeurer au plus près de la recherche de la vérité. L'expression révélée de cette perte par le langage inversé est le résultat du décalage entre les mots, leurs déterminations et leur aboutissement (l'écrivain doit disparaître suggèrent les bartlebys si on peut être auteur de romans et ne jamais être auteur de sa propre vie). Contre toute représentation, et contre toutes les conventions littéraires, la primauté de l'expérience est aux yeux des bartlebys, l'unique entreprise intéressante qui puisse se lier à leur profondeur personnelle. Elle permet d'atteindre par la négation de la réalité littéraire « le pur sentiment de soi² » bien que comme le note Agamben, il s'agisse d'un « état disparaissant³ » puisqu'il manque le côté objectif, systématiquement refusé par Pessoa et Walser au profit des variations de l'indifférence. Cet état disparaissant prend, en effet, tout son sens dans le cas des stratégies du renoncement empruntées par les bartlebys.

« Le déficit est dans les mots⁴ » affirme Jeanne Delhomme mais même cette affirmation est insuffisante à l'aune des bartlebys car ils vont bien au-delà de ce constat. Leur négation est sans passé et sans avenir et n'inclut plus de réflexion sur le langage ou sur ce que l'écriture met en abyme, telles les modalités interrogatives du sujet. Le fait de ne pas être, de ne plus être écrivain, de ne plus être dépendant du langage, de n'utiliser aucune syntaxe narrative propre aux mots, est la seule garantie qui leur permet de continuer à *être* et toute leur négativité est définie dans cette proposition sans formulation qui n'attend aucune réciprocité et se suffit d'elle-même.

La contradiction apparente de leur dénomination les rattache en partie à cette littérature qu'ils nient mais elle empêche également tout retour vers elle par la pratique d'un décalage et d'une dissolution qui refoule toute littérarité et l'exclut.

² Giorgio Agamben, *Le langage et la mort*, Paris, Bourgois, 1991, p. 90.

³ *Ibid.*

⁴ Jeanne Delhomme, *Négativité et néant*, Encyclopedia Universalis, corpus 12, Paris, 1988, p. 1015.

Cette pratique du refus met à jour d'autres termes, d'autres tentations, d'autres expériences à la limite de la littérature (le territoire du crayon, les hétéronymes), et d'autres connaissances (extension de la poésie par la promenade [Walser] ou par le corps [Laure]), d'autres moyens d'accès à la connaissance (la construction de la cabane [Issenhuth]) ou d'exploration de l'imaginaire (encore une fois les hétéronymes). En tant que pratique et volonté, le décalage est vécu, à des degrés divers, comme un glissement vers le rien, un basculement et un changement qualitatif sans équivalent dans le positif.

Ce décalage n'entend exprimer rien sur soi, il est au-delà de l'affirmatif. Sur le même plan, le projet scriptural se vide de toute signification. Combien même l'écriture continue comme une obsession permanente - chez Pessoa ou Walser -, elle devient l'expression d'une perte qui ne souligne même plus la rupture avec le littéraire mais évoque au contraire une évolution libre, en dehors de toute mémoire littéraire et donc de toute volonté d'intervention sur elle, une évolution qui, en toute logique, devient silence sur soi et voie royale vers la disparition.

La dissolution, quant à elle, se dédouble. Elle rappelle que le sujet ne peut plus *être* par la seule médiation de l'écriture d'où l'exploration de nouveaux territoires où le sujet se construit ou sauve de son identité en dérive ce qui peut l'être. Mais elle affirme aussi la primauté de ce sujet malmené, phagocyté et empêché d'être, on pourrait même affirmer selon les bartlebys, *soustrait* par les composantes actuelles de la littérature.

Ce qu'explorent les bartlebys est d'une certaine façon indéfini. Ils se refusent à définir le lieu et les instances de leur changement. Pourtant, par le travail de la critique et les hommages littéraires à leur présence négative, leurs traces délivrent la puissance diffuse de leur négation dans la littérature. Un effet-bartleby décapant et souterrain alimente la littérature. Il est l'expression d'une emprise résolue bien qu'involontaire des bartlebys sur le temps de la littérature contemporaine. Les écrivains négatifs ne survolent pas totalement de leur négation le cours de la

littérature comme on aurait pu s'y attendre si leur négation était installée dans une pureté idéale. Cette pureté leur est refusée pour la simple raison qu'ils ne sont pas des personnages de fiction mais des êtres humains aux prises avec leurs propres contradictions et un vécu labyrinthique imparfait, en trompe-l'œil. Par conséquent, leur absence n'annule pas une forme de présence, les deux étant complémentaires dans leur soustraction à la littérature. Leurs refus altèrent de cette façon étrange et presque combinatoire le processus de repli de la littérature dans son territoire fermé. Les ruptures définitives des écrivains négatifs signifient l'accroissement d'une littérature qui s'exerce en circuit fermé; leurs silences parasites amplifient le désir et la tentation d'autres contenus. Ils appartiennent et n'appartiennent pas à la littérature et installés dans cette marge fragile, ils désignent la matière menaçante d'une littérature devenue simple représentation de la littérature.

Dans son parcours vers l'absence, la littérature se trouve à la fois présente et contestée et c'est sur ce terrain privilégié de la contradiction, de la confrontation avec elle-même que les bartlebys jouent un rôle fondateur en ramenant la face cachée de la littérature du côté de l'émancipation, en lui opposant ce qui peut la freiner. La pulsion négative des bartlebys tend un défi à la littérature et pose les termes d'une tension nouvelle au cœur de la création littéraire - et au-delà, puisqu'ils l'étendent à une conception globale du monde. Leur effacement et leur absence coïncident avec les frustrations que l'écriture a rendues imperceptibles ou brouillées dans la représentation. Leur détachement n'estompe rien, il frappe la littérature de façon à ce que le sang palpite à nouveau généreusement et qu'inlassablement l'écriture fouille, révèle et continue à questionner, à déborder de son espace clos sans vouloir obligatoirement résoudre ou enclore dans une uniformité attristante, prête à retrouver son rôle de portée inquiète et d'instrument propre à élargir l'existence. L'enjeu très ancien de la créativité humaine trouve ainsi ses marques en niant le discours contemporain de la communication, discours stéréotypé si semblable à une marchandise de plus. Pour les bartlebys, le *sujet* n'est pas seulement un mot

avocat mais une présence active, préoccupée de se découvrir grâce aux ouvertures concrètes et irréductibles de l'imaginaire et à la lucidité qui sépare le réel de l'imitation. Littérature et écriture à la disposition d'un sujet condamné à l'action et non à la résistance passive ou au silence ne seraient donc plus impossibles grâce aux brouillages et à la puissance métaphorique des bartlebys.

Avec les écrivains négatifs, nous avons la matière même, expressive et multiple, de la véhémence de la négativité en littérature. Nous pouvons y trouver les singuliers diamants qui la constituent du refus à l'absence, du silence à l'oubli. La matière de leur renoncement se nourrit d'une longue patience, d'immobilisme, de refus, d'une attirance vers le néant, de la vanité de la vie, d'une conscience de l'oubli. Elle progresse à partir d'une mise à distance, elle se nourrit de vide et d'indifférence. La destruction semble parfois au bout du parcours mais elle aussi génère l'indifférence. Derrière l'exigence de liberté totale, les bartlebys dissimulent peut-être une aspiration dépouillée vers la mort. L'ombre négative qui les accompagne ne s'exprime pas avec les accents de la certitude. « Je me connais trop pour être persuadé de la noblesse de mes motifs⁵ » écrit Jean-Pierre Issenhuth alors qu'il s'enfonce malgré tout dans la négation pour faire taire sa souffrance. Avec sa stratégie du renoncement, il cherche à se rapprocher du rien en littérature, à l'idée d'un silence plein, d'un silence qu'il cherche à rendre totalement indifférent y compris pour lui-même.

Du Bartleby de Melville aux écrivains négatifs contemporains, un même refus persiste et s'enrichit. Le même entêtement à la disparition de soi et une capacité surprenante à ne jamais (ou très peu) communiquer à propos de leurs écrits devenus par là-même clandestins. Étonnement devant les hétéronymes et la malle de manuscrits de Fernando Pessoa, stupéfaction à nouveau devant les microgrammes de Robert Walser, même les dix huit mille vers de *Clarel* écrits par Herman Melville surgissent d'une certaine clandestinité ; c'est à croire que les bartlebys fonctionnent

⁵ Jean-Pierre Issenhuth, « Le grand ménage qui s'imposait », *L'inconvénient*, loc. cit., p. 35.

sans véritable fin, sans motivations apparentes. Ils écrivent, suppose Vila-Matas, « en dehors de toute intention, dans une étonnante absence de finalités extérieures au texte lui-même⁶ ». Mais déjà Bartleby ne semblait jamais s'inquiéter des effets de son refus sur son avenir, sur sa vie tant il affirmait avec obstination son refus et sa tentative d'affirmation dans ce qu'on ne peut manquer d'observer comme une disparition volontaire.

Dans la nouvelle Bartleby ne varie pas car il ne peut répondre que par une seule formule qui le résume et qui constitue son sujet-même : « I would prefer not to ». Mais peut-être n'existe-t-il aucune réponse audible à son affirmation muette, à ses questions jamais posées, à son absence de concessions, hormis, liés à l'agraphie, le dessèchement de la parole et du corps, la primauté du silence et l'indifférence face à toute copie et à toute manière de copier ? Bartleby s'occupe de tout, de la littérature et de l'écrivain, du vide et du rien, de rien qu'on puisse remplacer. De manière semblable, les écrivains négatifs portent leur désespoir lucide dans des souterrains où l'on progresse par révélation et par écart, tout en méditant sur son échec.

Certaines caractéristiques des bartlebys contemporains sont issues des propositions du fait littéraire, d'autres se fondent sur la vie même, plusieurs se bâtissent par la grâce ou le malheur du processus créatif, et quelques-unes incarnent, bien plus que le renoncement littéraire, la volonté de disparaître, la fin de toute lumière attribuable à la littérature contemporaine. Les bartlebys portent la volonté *de ne pas être* dans la littérature qu'on leur impose au point le plus ultime; en eux s'abîment toute mémoire et toute projection du futur, tout legs et tout souvenir littéraire. Sur le vaste territoire de la négativité, les bartlebys énoncent, en différentes formules, face aux quatre coins de l'univers, leur volonté de disparaître progressivement.

⁶ Enrique Vila-Matas, *Docteur Pasavento*, op. cit., p. 225.

De secrètes impatiences s'échappent alors de la ville environnante, portées par une brise légère. Par la fenêtre ouverte de sa mansarde, Fernando Pessoa, mais aussi chaque écrivain négatif à son tour, peut entendre murmurer quelques mots éperdus que les livres ne peuvent à eux seuls combler. Les mots murmurent « je ne suis personne, il n'y a personne », et les écrivains qui perçoivent la poésie de ces mots peuvent enfin renoncer au monde, les yeux ouverts, ayant accédé au droit de dire non.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Bibliographie Primaire

Agamben, Giorgio. *Bartleby ou la création*, Belval, Circé, 1995.

Bazlen, Robert. *Le capitaine au long cours*, préface de Robert Calasso, Paris, Michel de Maule, 1987.

-----, *Lettres éditoriales*, Nantes, Le Passeur, 1999.

Bonnet, Michèle. « Bartleby ou la philosophie romantique », *The Piazza Tales, Herman Melville*, Paris, Colin/VUEF-CNED, 2002, p.60-81.

Borges, Jorge Luis. *Livre de préfaces, essai d'autobiographie*, Paris, Gallimard, 1980.

-----, *L'art de la poésie*, Coll. « Arcades », Paris Gallimard, 2002.

Busch, Frederick. *L'Inspecteur de nuit*, Paris, Gallimard, 2002.

Cazé, Antoine. « Clarel : de l'effacement de l'espace comme effacement de la foi », *Profils américains*, numéro cinq, *Herman Melville*, 1993, p.161-175.

Charyn, Jérôme. « Bartleby dans le Bronx », *Esprit* 11, novembre 1995.

Ciret, Yann (dir). *Figures de la négation, Avant-gardes du dépassement de l'art*, Saint-Étienne, Paris-Musées, 2004.

Conrath, Robert E. « Melville en Orient. », *Europe*, numéro 744, avril 1991, *Melville*, p.113-122,

Courtois, Jean-Michel. « Syntaxe de l'impossible », *Europe*, numéro 744, avril 1991, *Melville*, p.69-79.

Cowen, Walker. *Melville's Marginalia, Harvard Dissertations in American and English Literature*, Edited by Stephen Orgel, Stanford University, A Garland series, Palo Alto (CA), 1987.

Deleuze, Gilles. « Bartleby ou la formule », postface à Herman Melville, *Bartleby, Les Îles enchantées*, Paris, Flammarion, 1989.

Delta 27, Narrations américaines, Université de Montpellier, février 1989.

Delta 6, Melville « Bartleby », Université de Montpellier, mai 1978.

Demure, Catherine. « La vibration du monde », *Europe*, numéro 744, *Melville*, Paris, p.100-107.

Durand, Régis. *Melville, signes et métaphores*, Lausanne, L'âge d'homme, 1980.

-----, « Le cadre de la fiction », *Delta 6, H. Melville « Bartleby »*, Montpellier, mai 1978, p.95-107.

Europe, Herman Melville, numéro 744, Paris, avril 1991.

Gramusset, François. « Auteurs sans œuvre, esquisse anatomique de Bartleby y compaña d'Enrique Vila-Matas, Barcelone, Éditorial Anagrama, 2000 », *Recherches & Travaux*, n° 64, *Figures paradoxales de l'Auteur XIX^e XX^e siècles*, revue de l'UFR de Lettres Classiques et Modernes, Université Stendhal-Grenoble, 2004, p.187-204.

Howe, Susan. *Marginalia de Melville*, Courbevoie, Théâtre Typographique, 1997.

Imbert, Michel. « Lettres de créance », *Europe*, numéro 744, *Melville*, Paris, 1991, p.55-68.

Jaworski, Philippe. *Melville, le Désert et l'Empire*, Paris, Presses de l'École nationale supérieure, 1986.

Jouannais, Jean-Yves. *Artistes sans œuvres, Y would prefer not to*, Paris, Hazan, 1997.

Godeau, Florence. *Récits en souffrance, Essai sur Bartleby (Hermann Melville), La métamorphose et Le terrier (Franz Kafka), L'innommable (Samuel Beckett)*, Paris, Kimé, 2001.

Gotting, Jean-Claude, & Vidal, Jérôme. *Bartleby, Une histoire de Wall Street*, Paris, Amsterdam, 2004.

L'arc. Numéro 41, *Melville*, Paris, 1970.

Lee, A. Robert. *Billy Budd and another Stories*, London, The Everyman Library, 1993.

Lévy-Beaulieu, Victor. *Monsieur Melville*, Paris, Flammarion, 1980.

Leyris, Pierre. « Naissance des contes », *L'Arc, Melville*, numéro 41, Paris, 1970, p.55-62.

Marx, William. *L'adieu à la littérature, Histoire d'une dévalorisation XVIII^e - XX^e siècle*, Paris, Minuit, 2005.

Mayoux, Jean-Jacques. *Melville par lui-même*, coll. « Ecrivains de toujours », Paris, Seuil, 1958.

-----, *Vivants piliers, Le roman anglo-saxon et les Symboles*, Paris, Nadeau, 1985.

Melville, Herman. « *Clarel*, I, XXXXVII, 'esquisse' », traduit de l'anglais et présenté par Philippe Jaworski, *Po&sie*, N° 120, Belin, juin 2007, p. 8-12.

-----, *Le vieux Zack*, Bordeaux, Finitude, 2007.

-----, *Moby-Dick, Pierre ou les Ambiguïtés* (Œuvres, III), édition publiée sous la direction de Philippe Jaworski avec la collaboration de Marc Amfreville, Dominique Marçais, Mark Niemeyer et Hershel Parker, trad. de l'anglais par Philippe Jaworski et Pierre Leyris, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.

-----, *Redburn, Vareuse-blanche*, édition publiée sous la direction de Philippe Jaworski ; avec la collaboration de Michel Imbert, Hershel Parker et Joseph Urbas, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.

-----, *Pierre ou les ambiguïtés*, Paris, Gallimard, 1999 [1967].

-----, *Cocorico!*, Chambéry, Comp'act, 1998.

-----, *Taïpi, Omou, Mardi*, édition publiée sous la direction de Philippe Jaworski avec la collaboration de Michel Imbert [et al.], Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.

-----, *Trois nouvelles doubles, Le paradis des célibataires ; La torture des vierges ; Les deux temples ; Le pudding du pauvre ; Les miettes des riches*, Grenoble, Cent Pages, 1996.

-----, *Bartleby le scribe*, Paris, Gallimard, 1996.

- . *Moi et ma cheminée*, Préface de Armelle Guerne, Paris, Seuil, 1994.
- . *Benito Cereno*, Préface et notes de Michel Leyris, Paris, Gallimard, 1994.
- . *Carnets de voyage (1856-1857)*, Paris, Mercure de France, 1993.
- . *Clarel : a Poem an d Pilgrimage in the Holy Land (1876)*, The Writings of Herman Melville, vol.12, Evanston & Chicago, Northwestern U.P. and the Newberry Library, 1991.
- . *Poèmes de guerre*, Paris, Gallimard, 1991.
- . *Poèmes divers*, Paris, Gallimard, 1991.
- . *John Marr*, traduction Anne Lecroart et Marcelle Fonfreide, Paris, Le nouveau commerce, 1991.
- . *Bartleby, Les îles enchantées, Le campanile*, traduit par Michèle Causse, Postface et bibliographie de Gilles Deleuze, Paris, Flammarion, 1989.
- . *Les contes de la Véranda*, Paris, Gallimard, 1986.
- . *D'où viens-tu, Hawthorne ? Lettres à Nathaniel Hawthorne et à d'autres correspondants, suivi de Hawthorne et ses mousses*, Paris, Gallimard, 1986.
- . *Bartleby*, traduction de Michèle Causse, Paris, Le nouveau commerce, numéro 35, 1976.
- . *Israel Potter*, Genève, Edito-Service, 1972.
- . *Israel Potter*, Paris, U.G.E. 1963.
- Le magazine littéraire*, « Herman Melville, l'art du naufrage », numéro 456, septembre 2006.
- Lindon, Mathieu. « Description d'un combat », *H. Melville « Bartleby »*, *Delta* 6, mai 1978, p.5-27.
- Montfort Bruno (dir). *The Piazza Tales, Herman Melville*, Paris, Colin/VUEF-CNED, 2002.
- Olson, Charles. *Appelez-moi Ismaël*, Paris, Gallimard, Coll. « Les essais », 1962.

Pavese, Césaire. « Symboles et mythes dans Benito Cereno », *Europe*, numéro 744, *Melville*, avril mai 1991, p.109-112.

Profils américains. « Herman Melville », Montpellier, numéro 5, 1993.

Rand, Richard. « Melville et l'Amérique », *Po&sie*, N° 120, Belin, juin 2007, p. 13-16.

Richard, Claude. *Lettres américaines*, Paris, Alinéa, 1987.

Richir, Marc. *Melville, les assises du monde*, Paris, Hachette, 1996.

Roudault, Jean. « À propos de Bartleby : Compilation », *Delta 6, H. Melville*, « *Bartleby* », Université de Montpellier, mai 1978, p. 37-42.

Sammarcelli, Françoise. « 'Benito Cereno' ou la crise de la distinction », *The Piazza Tales Herman Melville*, Paris, Colin/VUEF-CNED, 2002, p. 101-114.

Terramorsi, Bernard. « Bartleby or the wall », *Europe*, numéro 744, *Melville*, Paris, p.87-99.

-----, « D'où viens-tu Melville ? », *Europe*, numéro 744, *Melville*, Paris, p.3-8.

Sachs, Viola. *Le blanc et le noir chez Melville et Faulkner*, Paris, Mouton, 1974.

Szendy Peter. *Les prophéties du texte-léviathan, lire selon Melville*, avant-propos de Georges Aperghis, Paris, Minuit, 2004.

Updike, John. *Navigation littéraire, essais et critique*, Paris, Gallimard, 1986.

Vila-Matas, Enrique. *Bartleby y compania*, Editorial Anagrama, 2000 - Traduction française, *Bartleby et compagnie*, Paris, Bourgois, 2002.

Wicke, Anne. « 'Bartleby' et les philosophes », *The Piazza Tales, Herman Melville*, Paris, Colin/VUEF-CNED, 2002, p. 82-100.

Bibliographie Secondaire

La littérature

Aron, Paul (dir.). *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, Québec, Nota Bene, 2004.

Asensio, Juan. *La littérature à contre-nuit*, A contrario, Cluny, 2005.

Aristote. *La poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 1997.

Barthes, Roland. (1966), « Introduction à l'analyse structurale des récits », R. Barthes, W. Kayser, W.C. Booth, Ph. Hamon, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1977.

Bellos, David. *Georges Perec, une vie dans les mots*, Paris, Seuil, 1994.

Benjamin, Walter. *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.

Bilen, Max. *Dialectique créatrice et structure de l'œuvre littéraire*, Paris, Vrin, 1971.

Blanchot, Maurice. *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943.

----- *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.

----- *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

----- *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1973 [1955].

----- *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973.

----- *L'arrêt de mort*, Paris, Gallimard, Coll. « L'imaginaire », 1980.

----- *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980 [1959].

----- *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1986 [1959].

Boileau-Despreaux, Nicolas. *Satires, Épitres, Art poétique*, Paris, Gallimard, 1985.

Bollack, Jean. *Poésie contre poésie, Celan et la littérature*, Paris, P.U.F, 2001.

Borges, Jorge Luis. *Le livre des préfaces, suivi d'essai d'autobiographie*, Paris, Gallimard, 1980.

- Broch, Hermann. *Les Somnambules*, Paris, Gallimard, Coll. « L'imaginaire », 1990.
- . *Création et littérature et connaissance*, Introduction de Hanna Arendt, Paris, Gallimard, 1985.
- . *Hugo von Hofmannsthal and his time : the European imagination : 1860-1920*, Chicago, University of Chicago Press, 1984.
- Burke, Edmond. *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, 1990.
- Caillouis, Roger. *Babel, précédé de vocabulaire esthétique*, Paris, Gallimard, 1978.
- Calasso Robert. *Les noces de Cadmos et Harmonie*, Paris, Gallimard, 1988, 418 pages.
- . « 'Une muraille de Chine' et 'La guerre perpétuelle (à propos de Karl Kraus 1874-1936)' », *Les quarante neuf degrés*, Paris, Gallimard, 1992.
- . « Notice sur le manuscrit », Roberto Bazlen, *Le capitaine au long cours*, Paris Michel de Maulde, 1987.
- Canetti, Élias. *Histoire d'une vie, le flambeau dans l'oreille*, Albin Michel, 1982.
- . *Notes de Hampstead*, Paris, Albin Michel, 1994.
- . *Le territoire de l'homme, Réflexions 1942-1972*, Paris, Albin Michel, 1978.
- Casanova, Pascale. *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.
- Cassagne, Albert. *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Genève, Slatkine, 1979.
- Cesarano, Giorgio. *Manuel de survie*, Paris, Dérive 17, 1981.
- Chenu, M.D. « Auctor, actor, autor », *Bulletin du Gange*, t.3, 1927.
- Curtis, Jean-Louis. *Questions à la littérature*, Paris, Stock, Coll. « Questions », 1973.
- Curtius, E.R. *La littérature européenne*, Paris, Grasset, 1954.
- Delahaye, Ernest. *Delahaye témoin de Rimbaud*, Neufchâtel, La Baconnière, 1974.

Delègue, Yves. *Le royaume d'exil. Le sujet de la littérature en quête d'auteur*, Sens, Obsidiane, 1991.

De Palacio, Jean. *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, 1994.

de Quincey, Thomas. *Les confessions d'un opiomane anglais : suivi de Suspiria de profundis*, Paris, Gallimard, 1974 [1962].

Derrida, Jacques. *Donner la mort*, Paris, Galilée, 1999.

Divoire, Fernand. *La stratégie littéraire*, Mille et une nuits, Paris, 2005.

Dubuffet, Jean. *Asphyxiante culture*, Paris, Pauvert, 1968.

Edwards, Michael. *Éloge de l'attente, T.S. Eliot et Samuel Beckett*, Paris, Belin, 1996.

Éthique et écriture, Actes du colloque international de Metz, 14-15 mai 1993, Textes réunis et publiés par Jeanne-Marie Baude, Université de Metz, 1994.

Farrachi, Armand. *La part du silence*, Paris, Barrault, 1984.

Forest, Philippe. « Entretien », *Inculte naïve*, numéro 1, *Devenirs du roman*, 2007, p.167-185.

-----, *Le roman, le Je*, Nantes, Plein feux, 2001.

-----, *Le roman, le réel. Un roman est-il encore possible ?*, Nantes, Plein feux, 1999.

Gervais, Bertrand. *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire, Tome 1*, Le Quartanier, « Coll. Erres Essais », Montréal, 2007.

Gracq, Julien. *La littérature à l'estomac*, Paris, Corti, 1950.

Granier, Jean. Article « Nietzsche », *Encyclopedia universalis*, numéro 13, Paris, 1991.

Hamilton, Ian. *L'écriture et le reste, à la recherche de J.D. Salinger*, Paris, Payot, 1988.

Huré, Pierre-Antoine. *Savons-nous lire Hofmannsthal ? La lettre de Lord Chandos cent ans après*, Paris, Klincksieck, « Coll. germanistique », 2004.

Hutcheon, Lynda. *A poetics of Modernism ; History, Theory, Fiction*, Londres & New York : Routledge, 1988.

Illich, Ivan. *La perte des sens*, Paris, Fayard, 2004.

Jabés, Edmond. *Le livre des ressemblances, le soupçon, le désert, l'ineffaçable, l'inaperçu*, Paris, Gallimard, 1991.

Jankélévitch, Vladimir. *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964.

Jeandillou, Jean-François. *Supercheries littéraires, la vie et l'œuvre des auteurs supposés*, Paris, Usher, 1989.

-----, *Esthétique de la mystification, tactiques et stratégies littéraires*, Paris, Minuit, 1994.

Jourde, Pierre, *Littérature et authenticité, le réel, le neutre, la fiction*, Paris, L'Harmattan, 2001.

-----, *La littérature sans estomac*, Paris, L'esprit des péninsules, 2002.

Kraus, Karl. *La littérature démolie*, Introduction d'Élias Canetti, Paris, Rivages, 1993.

Lapierre, René. *L'atelier vide*, Les Herbes rouges, Montréal, 2003.

Laurent, Jenny. *La terreur et les signes : poétiques de rupture*, Paris, Gallimard, 1982.

-----, *La parole singulière*, Paris, Belin, 1990.

Le Brun, Annie. *Du trop de réalité*, Paris, Stock, 2000.

Le Rider Jacques. *Hugo Von Hofmannsthal, historicisme et modernité*, Paris, P.U.F., 1995

Leroy, Claude. « Les livres fantômes », *Magazine littéraire*, numéro 349, *L'univers des bibliothèques d'Alexandrie à Internet*, Décembre 1996, pages 51 à 53.

Les Cahiers de L'ILCEA, numéro 7, 2004/2005, *Littérature et vérité*, Guy Abel, Christophe Mileschi, Herta Luise Ott, François Gramusset (dir), Institut des langues et des cultures d'Europe et d'Amérique, Grenoble.

Longin. *Du sublime*, Texte établi et traduit par Henri Lebègue, Paris, Les belles lettres, 1952.

-----, *Du sublime*, Paris, Rivages, 1991.

Lukàcs, George. *Théorie du roman*, Paris, Gonthier, 1963.

Majastre Jean-Olivier, Pessin, Alain (sous la direction de). *Du canular dans l'art et la littérature, quatrièmes rencontres internationales de sociologie de l'Art de Grenoble*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Magris, Claudio. *L'anneau de Clarisse, Grand style et nihilisme dans la littérature moderne*, L'esprit des péninsules, Paris, 2003.

-----, Préface à : Hugo Von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos*, Paris, Rivages, 2000.

Manganelli, Giorgio. *La littérature comme mensonge*, Paris, L'arpeur, 1991.

-----, *Le bruit subtil de la prose*, Paris, Le promeneur, 1997.

Markson, David. *Arrêter d'écrire*, Paris, Le cherche midi, Coll. « Lot 49 », 2007.

Marx, Karl. *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte*, Paris, Mille et une nuits, 1997.

Marx, Williams. « Épuiser l'adieu », *Inculte naïve*, numéro 1, *Devenirs du roman*, 2007, p.41-54.

-----, *L'adieu à la littérature, Histoire d'une dévalorisation XVIII^e - XX^e siècle*, Paris, Minuit, 2005.

..... (dir.). *Les arrière-gardes au XX^e siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, Paris, P.U.F., 2004.

Millet, Richard. *Le désenchantement de la littérature*, Paris, Gallimard, 2007.

Modernités, numéro 18, « L'auteur entre biographie et mythographie », Brigitte Louichon et Jérôme Roger (dir), Presses universitaires de Bordeaux, 2002.

Musil, Robert. *Essais, conférences, critiques, aphorismes et réflexions*, Tome 1, Paris, Seuil, 1981.

- Nabokov, Vladimir. *Littératures/2, Gogol, Tourgueniev, Dostoïevski, Tolstoï, Tchekhov, Gorki*, Paris, Fayard, 1985.
- Nadaud, Alain. *Malaise dans la littérature*, Seyssel, Champ Vallon, 1993.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Aubier, 1953.
- Nodier, Charles. *Questions de littérature légale, du plagiat à la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres*, Genève, Droz, 2003.
- Nordau, Max. *Dégénérescence*, Paris, Max Milo, Coll. condition humaine, 2006.
- Ouellet, Pierre. *Chutes, La littérature et ses fins*, Montréal, L'Hexagone, 1990.
- Paquet, Léonce. *Les cyniques grecs, Fragments et témoignages*, Ottawa, Les presses de l'université d'Ottawa, 1988.
- Paulhan, Jean. *Les fleurs de Tarbes ou la terreur dans les Lettres*, Paris, Gallimard, 1973 [1941].
- Pingaud, Bernard. *La bonne aventure. Essai sur la « vraie vie », le romanesque et le roman*, Paris, Seuil, 2007.
- Perniola, Mario. *L'aliénation artistique*, U.G.E., Paris, 1977.
- Pessin, Alain. « Comment ne pas être Salinger », *Du canular dans l'art et la littérature*, sous la direction de Jean-Olivier et Alain Pessin ; avec la collaboration de Gisèle Peuchlestrade, Paris/ Montréal, L'Harmattan, 1999.
- Pireyre, Emmanuel. « Fictions documentaires », *Inculte naïve*, numéro 1, *Devenirs du roman*, 2007, p.119-137.
- Rancière, Jacques. *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998.
- Richard, Jean-Pierre. *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954.
- Ricoeur, Paul. « Mythe, l'interprétation philosophique », *Encyclopedia Universalis*, Paris, 1999.
- Rosset, Clément. *Le réel, traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, 1977.

Rykner, Arnaud. *Pans, Liberté de l'œuvre et résistance du texte*, Paris, Corti, 2004.

-----. *Paroles perdues, faillites du langage et représentation*, Paris, Corti, 2005.

Saint-Jacques, Denis (dir.). *Que vaut la littérature ?*, Québec, Nota Bene, Coll. « Les cahiers du CRELIQ », 2000.

Schlanger, Judith. *La mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, 1992.

-----. *La vocation*, Paris, Seuil, 1997.

Schneider, Michel. *Voleur de mots*, Paris, Gallimard, 1985.

Simmel, Georg. *La tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Rivages, 1988.

Steiner, Georges. *Réelles présences, les arts du sens*, Paris, Gallimard, 1989.

-----. *Langage et silence*, Paris, Seuil, 1969.

Valéry, Paul. *Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1960.

Vogel, Christian. « Diderot, Rivette et la religieuse », *Du canular dans l'art et la littérature*, sous la direction de Jean-Olivier et Alain Pessin ; avec la collaboration de Gisèle Peuchlestrade, Paris/ Montréal, L'Harmattan, 1999.

Volke, Werner. *Hugo Von Hofmannsthal*, Paris, Jacqueline Chambon, 1995.

L'écrivain/l'auteur

Barthes, Roland. « La mort de l'auteur », « De l'œuvre au texte », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, Coll. « Points/essais », 1984.

Becker, Jurek. *Gare à l'écrivain*, Arles, Actes Sud, Coll. « Positions », 1993.

Beaudet, Marie-Andrée & Moisan, Clément. « La légitimation de nouveaux corpus dans les récents manuels de littérature québécoise », *Que vaut la littérature*, Denis Saint-Jacques (dir), Québec, Nota Bene, Coll. « Les cahiers du centre de recherche en littérature », 2000.

Bénabou, Marcel. *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*, Paris, P.U.F., 2002.

Benichou, Paul. *Le sacre de l'écrivain, 1750-1830, Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Corti, 1985.

Bident, Christophe. *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, Seyssel, Champ Vallon, 1998.

Bourin-Derruau, Monique. « La parole et l'écriture : nouvelles formes de diffusion pour une nouvelle culture », *Temps d'équilibre temps de rupture, XIII^e siècle*, Paris, Seuil, 1990.

Burgelin, Claude. « Du corps au texte », *Portraits de l'écrivain contemporain*, textes réunis par Jean-François Louette & Roger-Yves Roche, Paris, Seyssel, Champ Vallon, 2003.

Calame, Claude & Roger Chartier. *Identités d'auteur dans l'antiquité et la tradition européenne*, Paris, Million, Coll. « Hobos », 2004.

Chamarat, Gabrielle (dir.). « Introduction », *L'auteur*, colloque de Cerisy, actes publiés sous la direction de Gabrielle Chamarat et Alain Goulet, (4-8 octobre 1995), Université de Caen, 1996.

Chamfort, Sébastien-Roch-Nicolas. *Maximes et pensées*, Paris, Mille et une nuits, 1997.

Curtis, Jean-Louis. « L'écrivain en accusation », *Questions à la littérature*, Paris, Stock, Coll. « Questions », 1973, p. 85-115.

Delègue, Yves. *Le royaume d'exil. Le sujet de la littérature en quête d'auteur*, Sens, Obsidiane, 1991.

Demorest, Jean-Jacques. *Pascal homme de lettres et écrivain*, The French Review, Vol. 31, No. 2 (Décembre 1957).

Derrida, Jacques. « Le livre à venir », *Papier machine*, Paris, Galilée, Coll. « La philosophie en effet », 2001.

Dornier, Carole. « L'homme vertueux dépeint par son génie : figures de l'auteur chez Vauvenargues », *L'auteur*, colloque de Cerisy, actes publiés sous la direction de Gabrielle Chamarat et Alain Goulet, (4-8 octobre 1995), Université de Caen, 1996.

Drevet, Patrick. « Paraître sans paraître », *Portraits de l'écrivain contemporain*, textes réunis par Jean-François Louette & Roger-Yves Roche, Paris, Seyssel, Champ Vallon, 2003, p. 37-45.

Ducas, Sylvie. « Censure et autocensure de l'écrivain », *Ethnologie française XXXVI*, janvier 2006, 1, PUF, p.111-119.

Foucault, Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur », *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, Tome1.

Genette, Gérard. *Seuils*, « Le nom d'auteur », Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1987.

Hayez, Cécile ; Lisse, Michel (dir). *Apparitions de l'auteur*, Berne, Peter Lang, 2005.

-----, « Le statut de l'auteur à partir de son rapport à l'écrit », *Apparitions de l'auteur, études interdisciplinaires du concept d'auteur*, Cécile Hayez & Michel Lisse (éds), Berne, Peter Lang.

Heinich, Nathalie. *Être écrivain, création et identité*, Paris, La découverte, 2000.

Langlade, Gérard. « L'imagerie d'auteur a-t-elle des vertus ? », *Apparitions de l'auteur, études interdisciplinaires du concept d'auteur*, Cécile Hayez & Michel Lisse (éds), Berne, Peter Lang, 2005.

L'auteur. Colloque de Cerisy-la-Salle (4-8 octobre 1995), actes publiés sous la direction de Gabrielle Chamarat et Alain Goulet, (4-8 octobre 1995), Université de Caen, 1996.

L'Auteur. Théories & pratiques, Les Cahiers de l'I.L.C.E.A., numéro 5, 2003.

Lellouche, Raphaël. *Borges ou l'hypothèse de l'auteur*, Balland, Paris, 1989.

Louette, Jean-François ; Roche, Roger-Yves. *Portraits de l'écrivain contemporain*, Seyssel, Champ Vallon, Coll. « essais », 2003.

Michel, Chantal. « Noms propres et images », *Portraits de l'écrivain contemporain*, textes réunis par Jean-François Louette & Roger-Yves Roche, Seyssel, Champ Vallon, 1998.

Nancy, Jean-Luc ; Ferrari, Federico. *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, 2005.

Nunez, Laurent. *Les écrivains contre l'écriture (1900-2000)*, Paris, Corti, 2006.

Patočka, Jan. *L'écrivain, son « objet »*, essais, Paris, P.O.L., 1990.

Proust, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954.

Sainte-Beuve, Charles Augustin. *Portraits littéraires*, Paris, Laffont, 1993.

Sartre, Jean-Paul. *Les mots*, Paris, Gallimard, 1972.

Vaillant, Alain. « Entre personne et personnage : le dilemme de l'auteur », *L'auteur*, colloque de Cerisy, actes publiés sous la direction de Gabrielle Chamarat et Alain Goulet, (4-8 octobre 1995), Université de Caen, 1996.

Viala, Alain. *La naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985.

Van Eynde, Laurent. « Du sujet à l'auteur – et retour », *Apparitions de l'auteur, Études interdisciplinaires du concept d'auteur*, Cécile Hayez & Michel Lisse (eds), Berne, Peter Lang, 2005.

Zumthor, Paul. *La lettre et la voix. De la littérature médiévale*, Paris, Seuil, Coll. « poétique », 1987.

Fictions, journaux, témoignages, déclarations, correspondances

Bauçà, Miquel. *Rue Marsala*, Paris, La différence, Coll. « Les voies du sud », 1991.

Bazlen, Roberto. *Le capitaine au long cours*, Paris Michel de Maulde, 1987.

Becket, Samuel. *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957.

-----, *L'innommable*, Paris, Minuit, 1953.

Benjamin, Walter. *Rastelli raconte... et autres récits*, Paris, Seuil, 1987.

Bernhard, Thomas. *Le neveu de Wittgenstein*, Paris, Paris, Gallimard, 1985.

Bessière, Jean. *Énigmaticité de la littérature*, Paris, P.U.F., 1993.

Borges, Jorge Luis. *Œuvres complètes*, Tome 1, Col. « Bibliothèque de la pléiade », Paris, Gallimard, 1993.

Bureau de recherches surréalistes. Cahier de la permanence ; octobre 1924-avril 1925, Paris, Gallimard, 1998.

Crane, Hart. *Poèmes et lettres*, Paris, Les cahiers Obsidiane, 1980.

Del Giudice, Daniele. *Le stade de Wimbledon*, Paris, Rivages, 1985.

De Quincey. *Les confessions d'un mangeur d'opium anglais*, Paris, Gallimard, 1990.

Ehrenstein, Albert. *Tubutsch*, Paris, Circé, 1990.

Flaubert, Gustave. *Bouvard et Pécuchet*, Presse pocket, Paris, 1999.

Gide, André. *Paludes*, Paris, Gallimard, 1920.

Gogol, Nicolas. *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966.

Hawthorne, Nathaniel. *Contes et récits*, Paris, Imprimerie Nationale, 1996

----- . *Monsieur du miroir*, Corti, Paris 1992.

----- . *The scarlet letter, a romance*, New York, Modern Library, 1950.

Hugo, Victor. *Œuvres complètes, Politique*, Paris, Laffont, Coll. « Bouquins », 2002.

Janouch, Gustav. *Conversation avec Kafka*, Paris, Nadeau, 1991.

Joubert, Joseph. *Carnets I et II*, Paris, Gallimard, 1994.

----- . *Essais, 1779-1821*, Paris, Nizet/Ducros, 1983.

Julfo, Juan. *Pedro Paramo*, Paris, Gallimard, 1979.

Kafka, Franz. *Journal*, Paris, Grasset, 1954.

----- . *La muraille de Chine et autres récits*, Paris, Gallimard, 1975.

----- . *À la colonie pénitentiaire et autres récits*, Paris, Gallimard, 1976.

----- . *La métamorphose*, Paris, Gallimard, 2004.

----- . *Le procès*, Paris, Gallimard, 2004.

Keats, John. *La correspondance inédite de John Keats, présentée et traduite par Lucien Wolf*, Les Cahiers Libres, Malakoff, 1928.

Kraus, Karl. *Les derniers jours de l'humanité*, Agone/Comeau et Nadeau, Marseille/Forcalquier/Montréal, 2000.

-----, *Dits et contredits, (Aphorismes)*, Paris, Ivrea, 1993.

Larkin, Philip. *Church going*, Paris, Solin, 1991.

Lautréamont - Germain Nouveau. *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1970.

Magris, Claudio. *Danube*, Paris, Gallimard, 1988.

-----, *Une autre mer*, Paris, Gallimard, 1993.

Mallarmé, Stéphane. *Crise de vers* in *Poésies*, Maxi-poche, Paris, 1993.

-----, *Correspondance, 1862-1871*, Paris, Gallimard, 1959.

Montale, Eugenio. *Os de seiche, ossi di seppia, poésie I, 1920- 1927*, Paris, Gallimard, 1966.

Musil, Robert. *Les désarrois de l'élève Törless*, Paris, Seuil, 1950.

Pennac, Daniel. *Des chrétiens et des Maures*, Paris, Gallimard, 1996.

Per ros, Georges. *Papiers collés*, Paris, Gallimard, 1960.

-----, *Papiers collés II*, Paris, Gallimard, 1973.

-----, *Papiers collés III*, Paris, Gallimard, 1978.

Pombo, Alvaro. *Les êtres immatériels*, Paris, Bourgois, 1990.

-----, *Le mètre de platine irridié*, Paris, Bourgois, 1998.

-----, *Du côté des femmes*, Paris, Bourgois, 1998.

Pozzi, Catherine. *Journal de jeunesse, 1893-1906*, Paris, Claire Paulhan, 1995.

-----. *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1959.

Pynchon, Thomas. *Vente à la criée du lot 49*, Paris, Seuil, 1989.

Rilke, Rainer Maria. *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, Paris, Seuil, 1972.

Rimbaud, Arthur. *Œuvres complètes*, Paris, Cluny, 1945.

Salinger, Jérôme, David. *L'attrape-cœurs*, Paris, Pocket, 1994.

Schwob, Marcel. « Les vies imaginaires », *Œuvres*, Paris, Phébus, 2002.

Tabucchi, Antonio. *Autobiographies d'autrui*, Paris, Seuil, 2002.

-----. *Les oiseaux de Fra Angelico*, Paris, Bourgois, 1989.

-----. *Rêves de rêves*, Paris, Bourgois, 1998.

Thoreau, Henry David. *Walden ou La vie dans les bois*, Paris, Gallimard, Coll. « Les classiques anglais », 1967.

Traven, B. *Vaisseau des morts*, Paris, La Découverte, 2004.

-----. *Le trésor de la Sierra Madre*, Paris, Hachette, 1976.

Valéry, Paul. *Monsieur Teste*, Paris, Gallimard, 1978.

Verlaine, Paul. *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975 [1954].

Vila-Matas, Enrique. *Le voyageur le plus lent*, Paris, Bourgois, 2007.

-----. *docteur pasavento*, Paris, Bourgois, 2006.

-----. *Mastroianni-sur-mer*, Paris, Passage du Nord-Ouest, 2005.

-----. *La lecture assassine*, Paris, Passage du Nord/Ouest, 2002.

-----. *Le mal de Montano*, Paris, Bourgois, 2002.

-----. *Bartleby et compagnie*, Paris, Gallimard, 2000.

- . *Étrange façon de vivre*, Paris, Bourgois, 2000.
- . *Imposture*, Paris, Bourgois, 1996.
- . *Suicides exemplaires*, Paris, Bourgois, 1995.
- . *Abrégé d'histoire de la littérature portative*, Paris, Bourgois, 1990.
- Von Hofmannsthal. Hugo. *Les mots ne sont pas de ce monde*, Paris, Rivages, 2005.
- . *Lettre de Lord Chandos*, préface de Claudio Magris, Paris, Rivages, 2000.
- . *De la certitude*, Paris, Gallimard, 1987.
- Westphalen, Emilio Adolpho. *Quel est ce rire*, Paris, Solal, 2006.
- Wilcock, J. Rodolfo. *La synagogue des iconoclastes*, Paris, Gallimard, 1972.

Essais

- Agamben, Giorgio. *La puissance de la pensée, essais et conférences*, Paris, Rivages, 2006.
- . *Profanations*, Paris, Rivages, 2005.
- . *Ce qui reste d'Auschwitz, l'archive et le témoin*, Paris, Rivages, 2003.
- . *État d'exception, Homo sacer II, 1*, Paris, Seuil, Coll. « L'ordre philosophique », 2003.
- . *Enfance et histoire*, Paris, Payot, 2002.
- . *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris, Rivage, 2002.
- . *Le langage et la mort. Un séminaire sur le lieu de la négativité*. Paris, Bourgois, 1991.
- . *Idée de la prose*, Paris, Bourgois, 1998.
- . *L'homme sans contenu*, Belval, Circé, 1998.

- . *La communauté qui vient, Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990.
- Benjamin, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2003.
- . *Œuvres I & 2*, Paris, Gallimard, 2000.
- . *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985.
- . *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris Payot, 1982.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Les Sermons laïques, suivi de L'Ami*, Paris, Gallimard, 2002.
- Debord, Guy. *La société du spectacle*, Paris, Champ libre, 1967.
- . *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Lebovici, 1988.
- Delhomme, Jeanne. *Négativité et néant*, Encyclopedia Universalis, corpus 12, Paris, 1988.
- Fichte, Johann-Gottlieb. *Le caractère de l'époque actuelle*, Paris, Vrin, 1990.
- Gabel, Joseph. *La fausse conscience, essai sur la réification*, Paris, Minuit, 1962.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Préface à la Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Aubier, 1966.
- Honneth, Axel. *La réification, petit traité de Théorie critique*, Paris, Gallimard, Coll. « essais », 2007.
- Kant, Emmanuel. *Œuvres philosophiques*, Tome II, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris 1985.
- Lukács, Georg. *Histoire et conscience de classe*, Paris, Minuit, 1960.
- Nietzsche, Friedrich. *Considérations inactuelles 1 et 2*, Paris, Aubier, 1964.
- . *Par delà le bien et le mal*, Paris, Aubier, 1951.
- . *Contribution à la généalogie de la morale*, Paris, U.G.E., 1974.

Rancière, Jacques. *La parole muette*, Paris Hachette, 1998.

Vaneigem, Raoul. *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris, Gallimard, 1992.

Jean-Pierre Vernant. *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, Payot, 2004.

Esthétique négative

Adorno, Theodor. W. *Minima Moralia, réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, 1980.

----- *Dialectique négative*, Paris, Payot, 2001.

----- *Prismes, critique de la culture et société*, Paris, Payot, Coll. « critique de la politique », 1986.

----- *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, Coll. « Champs », 1984.

Adorno, Theodor. W. & Max Horkeimer. *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974.

Honneth, Axel. *La réification. Petit traité de théorie critique*, Paris, Gallimard, 2005.

Jannoud, Claude. *Au rendez-vous du nihilisme*, Paris, Arléa, 1989.

Jimenez, Marc. *Vers une esthétique négative : Adorno et la modernité*, Paris, Le sycomore, 1983.

----- *L'esthétique contemporaine*, Paris, Klincksieck, 1999.

----- « Théorie critique et théorie de l'art », *Revue d'esthétique*, numéros 1-2/1975. *Présences d'Adorno*, Paris, 10/18, 1975.

Keller, Michel. *Cent considérations sur le nihilisme contemporain et sur les caractères tragicomiques des sociétés postmodernes*, Nyons, L'Or des fous, 2005.

Morot-Sir. Ed. *La pensée négative, Recherche logique sur sa structure et ses démarches*, Paris, Aubier-Montaigne, 1947.

Textuel, numéro 29, *Figures de la négation*, Paris, Université ParisVII, 1995.

Bibliographie partielle de Fernando Pessoa

Bosquet, Alain. « Fernando Pessoa et ses hétéronymes », *Magazine Littéraire*, n° 147, avril 1979.

Bréchon, Robert. *L'innombrable – Un tombeau pour Fernando Pessoa*, Paris, Bourgois, 2001.

-----, « *Étrange étranger* » : une biographie de Fernando Pessoa, Paris, Bourgois, 1996.

-----, *Fernando Pessoa et ses personnages*, Critique, Paris, 1968.

Cluny, Claude-Michel. *Le livre des quatre corbeaux : Poe, Baudelaire, Mallarmé, Pessoa*, Paris, La Différence, 1998.

Gil, José. *Fernando Pessoa ou la Métaphysique des sensations*, Paris, La Différence, 1988.

Guibert, Armand. *Fernando Pessoa*, Paris, Seghers, Coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1973.

Lancastre, Mario José de. *Pessoa. Une photobiographie*, Paris, Bourgois, 1990.

Lopes, Teresa Rita. « Du drame statique au voyage extatique », *Poèmes ésotériques, Message, Le marin*, Paris, Bourgois, 1988.

-----, *Fernando Pessoa – Le théâtre de l'être (textes rassemblés, traduits et mis en situation)*, Paris, La Différence, 1991.

Lourenço, Eduardo. *Pessoa, l'étranger absolu*, Paris, Chandeigne/Métaillé, 1990.

-----, « Le livre de l'intranquillité ou le mémorial des limbes », Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, Paris, Bourgois, 1988, p.7 à 14.

-----, *Fernando Pessoa, roi de notre Bavière*, Paris, Séguier/Chandeigne, 1988.

Santos, Jorge Manuel dos. *Fernando Pessoa, être pluriel : les hétéronymes*, Paris, L'Harmattan, Coll. « L'œuvre et la psyché », 2005.

Paz, Octavio. *Fernando Pessoa, L'inconnu personnel*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1998.

----- « Un inconnu de lui-même : Fernando Pessoa », *La fleur saxifrage*, Gallimard, 1984, p. 144-170.

Pessoa, Fernando. *Un regard singulier*, Paris, Bourgois, 2003.

----- *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, 2001.

----- *Chronique de la vie qui passe*, Paris, La différence, 1998.

----- *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, Paris, Bourgois, 1988.

----- *Sur les hétéronymes*, Unes, Campagne des Puits, 1985.

Salado, Régis. « ... encore un pas sur l'Échelle de la dépersonnalisation..., le lyrisme critique de Fernando Pessoa », *Revue de littératures française et comparée*, N°9, Publications de l'université de Pau, 1997, p. 279/231.

Tabucchi, Antonio. *La nostalgie du possible. La Nostalgie, l'Automobile et l'Infini*, Paris, Le Seuil, 1998.

----- *Une malle pleine de gens, essais sur Fernando Pessoa*, Paris, Bourgois, 1998.

----- « La poétique de l'Insomnie », *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, Paris, Bourgois, 1988.

Bibliographie partielle de Georges Perec

Bénabou, Marcel et Marcenac, Bruno. « Le bonheur est un processus...on ne peut pas s'arrêter d'être heureux », [Entretien avec Georges Perec], *Les lettres françaises*, 2 décembre 1965.

Larbaud, Valéry. *A.O. Barnabooth, ses œuvres complètes ; Fermina Marquez ; Enfantines ; Beauté, mon beau souci ; Amants, heureux amants ; Mon plus secret conseil*, Gallimard, Coll. « Biblos », Paris 1995.

Littératures, numéro 7, *Georges Perec, Stendhal, Giraudoux*, 1983.

Perec, Georges. *Georges Perec, Les choses*, UGE, Paris, 2005 [1965].

-----, *Un homme qui dort*, Denoël, 1998 [1967].

-----, « Une lettre inédite », *Littératures*, numéro 7, Toulouse, 1983, p. 61-67.

-----, *La vie mode d'emploi*, Paris, Le livre de poche, 1980.

----, « Emprunts à Flaubert », *L'Arc*, numéro 79, *Flaubert*, 1972.

Rivière, Mireille. [textes réunis par] *Parcours Perec*, [travaux du] Colloque de Londres, mars 1998, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990.

Bibliographie partielle de Jean-Pierre Issenhuth

Issenhuth, Jean-Pierre. *Le Cinquième Monde, Du Québec aux Landes de Gascogne*, 2007 (inédit).

-----, *Le petit banc de bois (Lectures libres 1985-1999)*, par Trait d'union, Coll. « Échappées », Montréal, 2003.

-----, *Rêveries*, Montréal, Boréal, Coll. « papiers collés », 2001.

-----, « Le grand ménage qui s'imposait », *L'inconvénient*, numéro 4, Montréal, Février 2001, p.33 à 35.

-----, *Deux passions*, Montréal, HMH/Hurtebise, 2001.

-----, *Entretiens d'un autre temps (poèmes 1966-1988)*, Montréal, Noroît, 2001.

-----, *L'expérience de Dieu avec Gérard Manley Hopkins* / introduction et textes choisis par Jean-Pierre Issenhuth, Montréal, Fides, 2003.

-----, *Des jours anciens*, / Emile Nelligan ; choix et présentation par Jean-Pierre Issenhuth, Paris, La Différence, 1989.

Bibliographie partielle de Macedonio Fernandez

Destremau, Lionel. « Macedonio Fernandez. Quelques entrées dans l'œuvre », *Prétexte*, numéro 7, octobre-décembre 1995.

Fernandez Macedonio. *Cahier de tout et de rien*, Paris, Corti, 1996.

----- *Papier de Nouveau venu et continuation du Rien*, Paris, Corti, 1992.

----- *Elena Bellemort et autres textes*, Paris, Corti, 1990.

Obieta, Adolfo de. « Préface », Macedonio Fernández, *papiers de Nouveau venu et continuation du Rien*, Paris, Corti, 1992

Bibliographie partielle de Colette Peignot (Laure)

Acéphale, 1936-1939, numéros 1 à 5, Paris, Jean-Michel Place, 1995.

Barillé, Elisabeth. *Laure, la sainte de l'abîme*, Paris, Flammarion, 1997

Bataille, Georges. *Le coupable, suivi de L'alleluia, somme athéologique II*, Paris, Gallimard, 1998.

Bernier, Jean. *L'Amour de Laure*, Flammarion, 1978.

Baudrillard, Jean. « Quand Bataille attaquait le principe métaphysique de l'économie », *La Quinzaine Littéraire*, juin 1976.

Enthoven, Jean-Paul. *La dernière femme*, Paris, Grasset, 2006.

Infossur, « Actualités du surréalisme et de ses alentours », *Publications* (Lumière noire ; Pierre Alechinsky ; Richard Anders ; Alice Rahon ; Paul-Louis Rossi ; Georges Sebbag ; Laure [Colette Peignot] ; *Dictionnaire de la psychanalyse*), numéro 12, avril 1997.

Laure, écrits, fragments, lettres, texte établi par Jérôme Peignot et le collectif Change, Paris, Pauvert, 1972.

Laure, écrits retrouvés, préface de Jérôme Peignot, Saint Pierre du Mont, Les cahiers des brisants, 1987.

Leiris, Michel. *La règle du jeu, I, Biffures*, Paris, Gallimard, 1968.

----- *La règle du jeu, II, Fourbis*, Paris, Gallimard, 1968.

-----, *À propos de Georges Bataille*, Fourbis, Paris, 1988.

-----, « Du temps de Lord Auch », *L'Arc*, Georges Bataille, Librairie Duponchelle, Paris, 1990.

Peignot, Jérôme et alii. *Une rupture, 1934 : correspondances croisées de Laure avec Boris Souvarine, sa famille, Georges Bataille, Pierre et Jenny Pascal, Simone Weil*, texte établi par Jérôme Peignot & Anne Roche, préface d'Anne Roche, Paris, des Cendres, 1999.

Perniola, Mario. *L'instant éternel, Bataille et la pensée de la marginalité*, Paris, Méridiens/Anthropos, Coll. « Sociologie au quotidien », Paris, 1982.

Sweedler, Milo. « Le sacré de Lord Auch », *Revue des Sciences Humaines*, numéro 266/267, *Le livre imaginaire*, Lille, Université Charles de Gaulle, 2002.

Bibliographie partielle de Magloire-Saint-Aude

Garret, Naomi M. *The Renaissance of Haitian Poetry*. Paris, Présence Africaine, 1963, pp. 184-190.

Martelly, Stéphane. *Le sujet opaque : une lecture de l'œuvre poétique de Magloire-Saint-Aude*, Paris, L'harmattan, 2001

Magloire-saint-Aude. *Dialogue de mes lampes*, Port-au-Prince, Presses de l'état, 1941.

-----, *Tabou*. Port-au-Prince, Imprimerie du Collège Vertières, 1941.

-----, *Déchu*. Port-au-Prince, Imprimerie Oedipe, 1956.

-----, *Dialogue de mes Lampes - Tabou - Déchu*. Illustrations de Wilfredo Lam, H. Télémaque, J. Camacho, Paris, Veuillet, 1970.

-----, *Dimanche*, Paris, Éditions Maintenant, 1973.

-----, *Dialogue de mes lampes et autres textes: oeuvres complètes* (édition établie et présentée par François Leperlier). Paris: Jean-Michel Place, 1998, 264 p.

Roumain, Jacques. « Préface de la première édition », Saint-Amand, Edris, *Essai d'explication de Dialogue de mes lampes*, troisième édition, pp. 7-10. (1942) Port-au-Prince, Mémoire, 1995.

Bibliographie partielle de Paul Nougé

Aron, Paul. « Entretien : Originalités du surréalisme belge », *Europe*, numéro 912, *Les Surréalistes belges*, avril 2005.

Combe, Dominique. « Rhétorique de Paul Nougé », *Europe*, numéro 912, *Les Surréalistes belges*, avril 2005.

Europe, numéro 912, *Les surréalistes belges*, avril 2005.

Manno, Yves di. « La révolution la nuit, de Nougé à Debord », *Europe*, numéro 912, *Les Surréalistes belges*, avril 2005.

Paul, Nougé. *Fragments*, Bruxelles, Devillez, 1998.

...., *René Magritte (in extenso)*, Bruxelles, Devillez, 1997.

....., *Journal (1941-1950)*, Bruxelles, Devillez, 1995.

...., *Érotiques*, Bruxelles, Devillez, 1994.

....., *Des mots à la rumeur d'une oblique pensée*, Lausanne, L'Age d'Homme-Cistre, Coll. « Lettres différentes », 1983.

....., *Histoire de ne pas rire*, Lausanne, L'Age d'Homme-Cistre, Coll. « Lettres différentes », 1980.

....., *La conférence de Charleroi*, Bruxelles, Le miroir infidèle, 1946.

-----, *Correspondances*, Bruxelles, Devillez, Coll. « Fac-similé », 1983.

La Révolution Surréaliste 1924/1929, Paris, Jean-Michel Place, 1975.

Les Lèvres nues (1954-1958), Paris, Plasma, Coll. « Table rase », 1978.

Le Surréalisme au service de la révolution 1930/1933, Paris, Jean-Michel Place, 1976.

Vaché, Jacques. *Quarante-trois lettres de guerre à Jeanne Derrien*, Paris, Jean-Michel Place, 1991.

-----, *Lettres de guerre*, Paris, Losfeld, 1970.

Vilar, Pierre. « Hommage aux incompatibles », *Europe*, numéro 912, *Les Surréalistes belges*, avril 2005.

Bibliographie partielle de Robert Walser

Atelier du Roman, numéro 19, *Robert Walser, le grand maître de la simplicité*, La Table Ronde, Paris, septembre 1999.

Audiberti, Marie-Louise. « L'artiste », *Europe*, numéro 889, *Robert Walser*, mai 2003.

-----, *Le vagabond immobile, Robert Walser*, Paris, Gallimard, Coll. « L'un et l'autre », 1996.

Buzzo Margari, Renata. « L'écriture ornementale de Robert Walser – Simulation d'un échec », *Sud, revue littéraire*, numéros 97/98, *Robert Walser*, Textes réunis par Michaël Jakob, Marseille, 1992, pp. 93-108.

Cadot, Michel. « Robert Walser lecteur de Stendhal », *Sud, revue littéraire*, numéros 97/98, *Robert Walser*, Textes réunis par Michaël Jakob, Marseille, 1992, pp. 113-125.

-----, « Robert Walser, écrivain de l'insaisissable », *Le mal et la maladie : de maître Eckhart à Thomas Bernhard*, actes du colloque organisé par le Centre de recherches germaniques et scandinaves de l'Université de Nancy II (6, 7, 8 février 1987), études réunies par Jean-Marie Paul, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1987 pp 247-259.

-----, « Une lecture créatrice de Dostoevskij : le cas du romancier suisse Robert Walser (1878-1956) », *Revue de littérature comparée*, numéros 219-220, juillet-décembre 1981, p.377-391.

Calasso, Roberto. « Le sommeil du calligraphe », *Les quarante-neuf degrés*, Paris, Gallimard, 1992, pp.17 à 36.

Canetti, Elias. *Le territoire de l'homme. Réflexions 1942-1972*, Paris, Albin Michel, 1978.

Charliac, Lucile. « Sur Robert Walser et son recours aux « microgrammes » : Le brigand, forme limite et paradoxale du sinthome de l'écrivain », *Savoirs et cliniques*, n° 3, pp. 99-109, 2003.

Coetzee, J.M. « The genius of Robert Walser », *The New York Review of Books*, Volume 47, number 17 - november 2, 2000.

Canetti, Élias. *Le territoire de l'homme : réflexions 1942-1972*, Paris, Albin Michel, 1978.

Europe, numéro 889, *Robert Walser*, mai 2003.

Fattori, Anna. « Le poème-tableau 'Apollon et Diane' et le tableau de Lucas Cranach », *Sud, revue littéraire*, numéros 97/98, *Robert Walser*, Textes réunis par Michaël Jakob, Marseille, 1992, pp. 33-53.

Fort, Sylvain. *Friedrich Schiller*, Paris, Belin, Coll. « Voix Allemandes », 2003.

Jaeggy, Fleur. *Les années bienheureuses du châtiment*, Paris, Gallimard, 1992.

Jelinek, Elfriede. « Lui pas comme lui », *Désir & permis de conduire*, Paris, L'Arche, 1998.

Kossodo, Helmut. « À propos de Robert Walser », *Sud, revue littéraire*, numéros 97/98, *Robert Walser*, Textes réunis par Michaël Jakob, Marseille, 1992, pp. 13-17.

Kundszus, Winfried G. « Devrais-je dire qui c'est ? », *Sud, revue littéraire*, numéros 97/98, *Robert Walser*, Textes réunis par Michaël Jakob, Marseille, 1992, pp. 157-178.

Lauener, Raymond. *Robert Walser ou la primauté du jeu*, Berne, H. Lang, 1970.

Le Poulichet, Sylvie. *L'art du danger, de la détresse à la création*, Anthropos, Coll. « Psychanalyse », 1996.

Meng, Weyan. « Robert Walser et la Chine », *Sud, revue littéraire*, numéros 97/98, *Robert Walser*, Textes réunis par Michaël Jakob, Marseille, 1992, pp.23- 31.

Musy, Robert et alii. *Robert Walser*, Lausanne & Zurich, Pro Helvetia & L'Âge d'Homme, 1987.

- Nizon, Paul. « Robert Walser, vie de poète », *Atelier du roman*, numéro 19, *Robert Walser, le grand maître de la simplicité*, septembre 1999.
- Pender, Malcom. « 'Le commis' et la société suisse », *Sud, revue littéraire*, numéros 97/98, *Robert Walser*, Textes réunis par Michaël Jakob, Marseille, 1992, pp 55-86.
- Sauvat, Catherine. *Robert Walser*, Paris, Plon, 1989.
- Seeling, Carl. *Promenades avec Robert Walser*, Paris, Rivages, 1977.
- Schneider, Michel. « Danser avec les mots », *Morts imaginaires*, Paris, Grasset, 2003, pp. 302-306.
- Sebald, W.G. « Le promeneur solitaire. En souvenir de Robert Walser », *Séjours à la campagne*, Gujan-Mestras, Actes Sud, 2005, pp 123 à 162.
- Sontag, Susan. « La voix de Walser », *Temps forts*, Paris, Bourgois, 2001.
- Sud, revue littéraire*, numéros 97/98, *Robert Walser*, Textes réunis par Michaël Jakob, Marseille, 1992.
- Tabucchi, Antonio. « Je suis passé te voir mais tu n'étais pas là », *Il se fait tard, de plus en plus tard : roman sous formes de lettres*, Paris, Bourgois, 2002, pp. 91-113.
- Walser, Robert. *Seeland [nouvelles]*, Genève, Zoé, 2005.
- . *L'homme qui ne remarquait rien*, Genève, La joie de lire, 2004.
- . *Le territoire du crayon*, Microgrammes, Genève, Zoé, 2003.
- . *Blanche-Neige*, Paris, Corti, Coll. « Merveilleux » n° 18, 2001.
- . *Scènes dialoguées 2 – Porcelaine*, Genève, Zoé, Coll. « Mini/Zoé », 2000.
- . *Scènes dialoguées 1- Cigogne et porc-épic*, Genève, Zoé, Coll. « Mini/Zoé », 2000.
- , *Nouvelles du jour, proses brèves*, 2, Genève, Zoé, 2000.
- . *La promenade*, Paris, Gallimard, 2000.
- . *Retour dans la neige, Proses brèves 1*, Genève, Zoé, 1999.

- . *Marie*, Paris, éditions du Rocher/Jean-Paul Bertrand, 1999.
- . *Les rédactions de Fritz Kocher, suivi de Histoires et Petits essais*, Paris, Gallimard, 1999.
- . *La rose*, Paris, Gallimard, 1998 [1987].
- . *Rêveries et autres petites proses, suivi de Robert Walser par Walter Benjamin*, Nantes, Le passeur/Cecofop, 1996.
- . *Sur quelques-uns et sur lui-même*, Paris, Gallimard, 1993.
- . *Les enfants Tanner*, Paris, Gallimard, 1992.
- . *Cendrillon*, Paris, Lebovici, 1991.
- . *Le brigand*, Paris, Gallimard, 1985.
- . *Félix*, Genève, Zoé, Coll. « Mini/Zoé », 1989.
- . *Le commis, l'homme à tout faire*, Paris, Gallimard, 1985 [1974].
- . *L'institut Benjamenta (Jacob von Gunten)*, Paris, Gallimard, 1981.
- Utz, Peter. « Avant-propos », *Robert Walser l'écriture miniature*, Zoe, Genève, 2004.
- . *Robert Walser : danser dans les marges*, Genève, Zoé, 2001.
- Vogel, Julianne. « 'Lui pas comme lui'. *Absence la plus absolue* », *Austriaca*, numéro 59, décembre 2004, *Elfriede Jelinek*, Université de Rouen, p. 101-105.
- Widmer, Urs. « À propos de Robert Walser », Musy, Robert et alii. *Robert Walser*, Lausanne & Zurich, Pro Helvetia & L'Âge d'Homme, 1987, pp. 62-71.

Web-biographie

Dorr, Sandra. *Un homme qui dort : de « Bartleby the Scrivener » au film, parcours de la réécriture à la relecture d'une œuvre*, Université de Jean Moulin, Lyon III, [http://perso.orange.fr/jb.guinot/pages/UHQD.html] consulté le 15/02/07.